



# الأثار القبطية والبيزنطية

الدكتور

محمد عبد الفتاح السيد

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

(فرع دمنهور)

الأستاذ الدكتور

عزت زكي حامد قادوس

رئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية









الآثار القبطية والبيزنطية



# الآثار القبطية والبيزنطية

الأستاذ الدكتور  
عزت زكى حامد قانوس  
رئيس قسم الآثار  
والدراسات اليونانية الرومانية  
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الدكتور

محمد عبد الفتاح السيد  
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الإسكندرية

اسم الكتاب: الآثار القبطية والبيزنطية

المؤلفون: - أ. د. عزت زكى حامد قسادوس

أستاذ ورئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

- د. محمد عبد الفتاح السيد كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

عدد الصفحات: ٦٤٠

مكان الطبع: الإسكندرية - مطبعة الحضري

رقم الإيداع بدار الكتب: ٤٤٦٧ / ٢٠٠٢

حقوق الطبع: محفوظة للمؤلف

التوزيع: الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية

منشأة المعارف

مؤسسة حورس الدولية

القاهرة - دار البستاني للنشر والتوزيع

مؤسسة الأهرام

دار نهضة الشرق

مكتبة زهراء الشرق

وجميع المكتبات الكبرى بالإسكندرية والقاهرة

يحظر تصوير أو نسخ أى جزء من هذا الكتاب إلا بعد الحصول على موافقة كتابية من المؤلف.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



# الإهداء

إلى روح

الأستاذ ولزميل والصديق الصدوق

أ.د. مصطفى شحيحة

طبيب الله ثراه وأسكنه فسيح جناته

امتناناً لما قدمه من مجهودات في مجال الفنون القبطية والبيزنطية

أملين أن نكون قد وفقتا إلى إكمال مسيرته





## مقدمة الطبعة الأولى

قضت حكمة الله تعالى أن تكون تلك الأرض المباركة الطيبة مجمعا لتوجهات الإنسان عبر المصور والتاريخ ، فصنعت للإسلاف عقائدها بدءاً بالتحديد والاعتقاد في البعث بعد الموت والإيمان بمبدأ الثواب والعقاب وختامها بالرسالة الخاتمة ومروراً باليهودية والمسيحية. فمن هنا دعا كلهم الله فرعون مصر إلى نبذ الشرك وعبادة له واحد لا شريك له وبذلك أعاده إلى جادة الصواب. وقد مكن الله هنا للبيه يوسف في الأرض فجعله على خزان مصر آمناً ومصلحاً وهي نفس الأرض الطيبة التي استقبلت العائلة المقدسة ممثلة في الخنزاء ووليدها عيسى عليه السلام.

وعليه فإن كان لكل مقام مقال ولكل حادث حديث، فحيثما هنا عن التقبيلة التي جعلت من كنيسة مصر المنفل الذي نلت به إلى قلب إفريقيا الوثنية، ولذا فقد استطاعت مصر — موطن العبادة الأوزيرية — أن تحتضن المسيحية وترثشف مقوماتها قطرة قطرة وتهضم أسسها وتغتم حقيقها مسكاً وتخرج من بطونها عدداً تكمل هذه البشرية، بل تحدث برهبانها وصوامعها وأديرتها بطش الوثنية الرومانية وجفاف وجدب الفلوت فظلت ثابتة على عقيدتها لا تلتجئ لها قناة أو يهن لها عزم أو يرقأ لها جفن حتى أظهرها الله لتسلم الزاوية العقائدية فيما بعد لمن أرادهم الله أن يرثوا الأرض، فاستقبلت التقبيلة طلائع الفتح العربي لتبدأ عهداً جديداً في القرن السابع الميلادي.

مما لا شك فيه أن هناك صعوبة حقيقية في تحديد هوية الحركة الفنية في مصر خلال الحقبة المسيحية ( للفترة من القرن الأول وحتى السابع الميلادي )، وربما كانت الصعوبة هنا تندرج تحت مفهوم الاختلاط الحادث في المجتمع المصري بتأثير الوجود اليوناني والروماني في مصر، ونتج عن ذلك ردود أفعال فنية وثقافية متباينة ومركبة عبرت عن المفهوم الشعبي في المجتمع المصري في تلك الحقبة. جاء الفن مكملاً للمتغيرات التاريخية ومولكباً للرؤية الدينية الجديدة ومعبراً عن ثقافة شعب له من الجذور الحضارية الكثير والكثير. فقد كان الفن القبطي يمثل كياناً وشخصية المصريين

## ب

ويعبر عن همومهم ومعتقداتهم وعقيدتهم في رؤية جديدة نابعة من أفكارهم وتراثهم الشعبي.

من هذا المطلق جاء هذا العمل ليعضف للدراسات الأثرية والفنية رؤية جديدة عن الإحتياج الشعبي المحلى للفنان المصري - القبطي، رؤية تبحث عن حسن الفنان وإبداعاته الشخصية في التعبير عن ثقافته أو عقيدته أو همومه ومعتقداته، وذلك من خلال دراسة أسلوبه الشعبي في فن النحت القبطي، ورؤيته البيئية في التعامل مع عمارة كنيسة أو دير، وأسلوبه في اختيار موضوعاته التصويرية الجدارية في الكنائس والقلايات والمقابر، ثم نفوس في أدواره الشعبية اليومية في زخرفة نسيجه، ومشغولاته المعاجية والخشبية، وأهمية فن الأيقونة بالنسبة له، إلى جانب أدواته الكنسية وأدوات الخدمة اليومية. تلك المقتنيات الأثرية هي بمثابة دلائل قائمة حتى الآن لتعبر عن أصالة الفنان المصري وإبداعاته عبر العصور، فمنها لنا في بساطة متناهية ورؤية إبداعية جديدة.

وإلى جانب عدد من الموضوعات فقد قام السيد الدكتور محمد عبد الفتاح السيد بتأليف الجزء الخاص بالعمارة "الفصل الثاني" تحت عنوان "العناصر المحلية في العمارة المسيحية المبكرة في مصر".

نحاول في هذا العمل أن نقدم لهذا الفنان تحية إجلال وتقدير من خلال تقديم كم من أعماله الخالدة في تلك الحقبة الهامة من تاريخ الفن عبر العصور. ولعل كتابنا هذا بعد محاولة متواضعة لكشف ما قد خضض عن البعض أو غاب أو كاد، ولعلنا نكون قد وفقنا في وضع لبنة في صرح الفن المصري عبر العصور، والله ولي التوفيق.

## مقدمة الطبعة الثانية

تعد الإمبراطورية البيزنطية - تاريخياً - من الغاية بمكان حيث كانت القسطنطينية سؤدد العاصمة ومظهرها الموهل في الأبهة واستحالة فتحها تزيياً تفوق كل ما كان معروفاً في العالم القديم حجماً، فقامت بتلك روما وهي وإن كانت منذ أن شطر الإمبراطورية ثيودوسيوس الأول (٣٤٦ - ٣٩٥) الإمبراطورية الرومانية المسيحية إلى شطرين سنة ٤٧٦م فإنها ظلت على خلاف عقائدي مع باباوات الكنيسة الغربية كما كانت على خلاف سياسي مع الأباطرة الغربيين.

والقسطنطينية كعاصمة للإمبراطورية الشرقية قد كُرِّمت لمرمى العزراء إلا أنها كانت ذات مطامع عسكرية واسعة على القوازي.

كذا فإن كانت روما مركزاً حياً للكاتوليكية في العالم فإن أباصوليا قد أسست علم اللاهوت لتكون مركزاً روحياً للأرثوذكسية في العالم على أسس من المنطق اليوناني والوحي المسيحي، بحيث أصبحت بيزنطة يونانية الطابع خاصة بعد ولاية الإمبراطور جستنيان حتى حلت اليونانية - كلفة رسمية - محل اللاتينية.

وكما صمدت بيزنطة أمام هجمات القوط الشرقيين والغربيين على السواء فإنها صمدت لأكثر من أحد عشر قرناً أمام العرب والسلاجقة والأتراك.

وكما تميزت الإمبراطورية الغربية بالتشريع والقانون فإن تشريع جستنيان المشرفي ظل المصدر الرئيسي للقانون في العصور الوسطى بأوروبا.

وكما بدأت بيزنطة بقرار من قلايدافوس بمثابة بديل جديد لروما فإنها انتهت بوراثتها وكما بامت وجهه إلى آسيا فإنها أصبحت همزة وصل بينها وبين أوروبا.

على أن تقلص حدود الإمبراطورية للدولة لم يمنعها أن تجني ثمار استعادة وحدتها العرقية وكسبها المزيد من المنعة وتدين المسيحية بالانتشار مبشرها في بقاع استعصت عليها في البلقان وروسيا وغيرها.

وكما التقت الطرق التجارية الرئيسية عند القسطنطينية فأصبحت سوقاً شرقية - غربية كبرى فقد جابت أساطيلها التجارية والعسكرية بحار العالم القديم آنذاك وأصبحت سواحل مرمرة للفضل المولاني الأوربية حتى القرن الثاني عشر على الإطلاق.

ويظهر الفن البيزنطي كفن رمسي في تمثيل جمالي للمعتقدات المسيحية والسلطة والإمبراطورية لذلك بدأ بتأسيس القسطنطينية سنة ٣٣٠م وانتهى بمقوطها في يد محمد الفاتح سنة ١٤٥٣م، لذلك لم يكت الفن البيزنطي امتداداً للفن اليوناني للروماني فاختلف شكل العمود البيزنطي عن أشكال وطرز الأعمدة الرومانية الكلاسيكية حيث حفلت بالرموز المسيحية بالإضافة إلى العظمة الإمبراطورية من خلال موكب لا مثاء من الشخصيات الجامدة كذا نظام الدولة الهرمي وتشهد بذلك فسيفساء السقوف المقبة لكنيسة القديس جورجس في سالونيكى.

وتعود إنجازات الفن البيزنطي الكبرى إلى جستنيان الذى امتدت رعايته للفن من آسيا صافيا إلى بيزنطة وحتى قطع الفسيفساء في جبل سيناء.

ولزدهر تقليد تكريم الصور الأمطورية والقديسين في الفن التمثيلي للأشخاص (الأيقونات) ثم فرض أن يدعى غير تمثيلي للأشخاص استطاعت بيزنطة من خلال تغطى الصور لمظلمة فيما يعرف بفترة (اللايقونية) ثم احتل الأباطرة المقدونيين (٨٦٧-١٠٦٥م) بالعودة إلى زخرفة الكنائس أى عصر السلف أى فن عصر جستنيان.

ثم ظهر فن الصلاة الكومينينية (١٠٨١-١١٨٥م) حيث انتقلت الثروة من ليدى الأباطرة والكنائس إلى الملاك الأرستقراطيين فكتف الزواج الملون مع أوراق الذهب والفضة والمرمر والأحجار الكريمة فتلقى وهجاً ذهبياً ثرية.

وتميز القرن الثاني عشر بأنه عصر تنقية وتطور للأشكال السابقة مع نمو الوعي الذاتى فبدأ الفنانون في التوقيع بأسمائهم وتخلصت الفنون البيزنطية مع الاحتلال للاتينى للقسطنطينية، حتى أن أحد النبلاء قد حول دير الخورا الذى شيد في القرن الحادى عشر إلى معبد جنتزى لنفسه.

ومع منتصف القرن الرابع عشر شحت الثروات فهاجر الفنانون إلى تجمع  
أرثونكسي آخر كروميا على سبيل المثال.

ومع سقوط القبطية عام ١٤٥٢م فقد زال الفن البيزنطي الخلاق من الوجود ليفتح  
للفنون الإسلامية الباب على مصراعيه.

ولما كانت المكتبة العربية قد خلت أو كانت - من المتون التي تستوعب بين  
دفتيها الفنون المسيحية برمتها فقد ألينا على أنفسنا أن نضع بين يدي القارئ والباحث  
العربي ملامح هذه الفنون المسيحية في مصر ممثلة في الفنون القبطية فخرج إلى النور  
كتابنا السابق "الأثار والفنون القبطية عام ٢٠٠٠".

واستكمالاً لمسيرة البحث العلمي في هذه الفنون فقد رأينا أن نضيف إلى المكتبة  
العربية رصيذاً علمياً من الفنون البيزنطية حتى تكتمل منظومة البحث العلمي في هذا  
الملحط التاريخي من حياة البشرية.

الإسكندرية في ٢١/٣/٢٠٠٢ أ.د. عزت زكي حامد قلادوس

د. محمد عبد الفتاح السيد

## القسم الثانى

٣٥٨-٢٥٩	الفنون والآثار البيزنطية
٢٧٢-٢٦١	الفصل السابع: مقومات الفن البيزنطى
٣١٤-٢٧٣	الفصل الثامن: ملامح الصورة البيزنطية
٣٤٤-٣١٥	الفصل التاسع: التصوير الجدارى والفسيفساء فى الفن البيزنطى
٣٥٨-٣٤٥	الفصل العاشر: فن التحت على لعاج البيزنطى
٦٤٠ - ٣٥٩	الأشكال

## القسم الأول

الفنون والآثار القبطية





## الفصل الأول

### مدخل حول الفن والمتغيرات التاريخية والدينية

قبل ظهور المسيحية كانت الحالة الدينية في مصر والعالم الروماني تشهد كماً من الأديان المختلطة (المصرية والإغريقية والرومانية) بجانب اليهودية التي انتقلت إلى مصر مع بداية الحكم البطلمي وشاركت في السياسة الرومانية في بعض الفترات على حساب المصريين، ولقد بلغت تلك الأديان أوجها في العصر الروماني وإن بدلت بصورة أو بأخرى متأثرة بالسياسة الرومانية بعد أن تدخلت فيها عقيدة تآلية الأباطرة أو مسا يطلق عليها (عبادة الإمبراطور)، ولقيت احتلت مكانة مرموقة منذ عهد الإمبراطور أوغسطس.

ولقد كان لهذا الاختلاط في المفاهيم الدينية والسياسية أثره في أن فقد المصري إحساسه بالعقيدة والروحانية والعدل والقيم الأخلاقية التي ورثها عن أجداده الفراعنة، وأصبح الدين مسلماً أو سلاحاً في أيدي المستعمرين يستخدمونه تارة في التقرب والتسامح للشعب المصري وتارة أخرى كسياسة لسمو جذور ديوانته القديمة وطمس معالمها وذلك للحد من ظهور النزعات الوطنية التي كانت تمثل ذعراً لهم ويصفة خاصة في عهد الإمبراطورية الرومانية إلا أن التمسك ببعض العقائد القديمة لدى المصريين كان هو السبيل وراء حفاظهم على مفاهيم الدين القديم، ولعل استمرار عقيدة التجنيس حتى العهد المسيحي المبكر تدلّ على بقاء عقائد أخرى كآلهة والخلود والثواب والعقاب.

هكذا كانت الحالة الدينية في مصر البطلمية والرومانية، وعندما جاء السيد المسيح بديانته الجديدة في الشرق في ظل الإمبراطورية الرومانية كانت الديانة الجديدة هي الوسيلة للجديدة التي لجأ إليها المصريون نحو مخلص من نوع آخر جديد وهو المخلص الديني الذي يحقق لهم ما فقدوا من عقائد دينية وسمو روحي جردته الفترة اليونانية

الرومانية. ولقد تبعت بشارة السيد المسيح حركات تبشيرية كثيرة وعظيمة قام بها تلاميذه خلال القرن الأول الميلادى فى معظم أقطار العالم القديم آنذاك. ومصر التى كانت إحدى أكبر وأهم الولايات الرومانية قد وصل إليها الدين المسيحى فى وقت ظهوره فى فلسطين قبل مجئ القديس مرقس عام ٤٣ م بعدة سنوات.

وقد اختلفت المراجع التاريخية فى تحديد المكان الذى عبرت منه المسيحية إلى مصر، فالبعض يشير إلى الإسكندرية والبعض يرى دخولها عبر الصحراء الشرقية وملطقة سيناء، وبينما يرى آخرون أن جنوب مصر كان السبيل لدخول المسيحية، ولكن نتقصدنا الدلائل الأثرية والمادية والوثائقية الخاصة بتلك الفترة المبكرة للمسيحية والتى ترجح أحد تلك الآراء.

ولكن من الثابت لدينا أن القديس مرقس الإجملى أول من بشر بالمسيحية رسمياً فى مصر والمدن الخمس الغربية، وكان ذلك فى الإسكندرية عام ٤٣م، ولم يجد المصريون أى اختلاف جوهري فى مبادئ الدين الجديد بمقارنته بعقائد دينهم القديمة بل لعلمهم وجدوا فيه سمواً على كثير من الأفكار التى ألفوها واعتادوا عليها منذ القدم، مثل رسوخ فكرة التثليث التى أصبحت كأحد مفاتيح العقيدة المسيحية والإيمان بها مع الفارق فى الجوهر للتطبيق لها، أيضاً من أهم العقائد المصرية التى استمرت ووجدت لها أساساً فى الدين المسيحى هى عقيدة البعث والخلود والثواب والعقاب، فهى وإن كانت من أهم تعاليم المسيحية فهى أيضاً من أقوى العقائد المصرية القديمة، ومن هنا كان التقارب بين أفكار وعقائد المصريين والعقيدة المسيحية للجديدة.

هكذا عند مجيء القديس مرقس بالمسيحية إلى مصر وجد أرضاً تروج بأشكال متعددة من الأديان والعقائد، وشعب متشوق للخلاص للروحى والفكرى معاً، فكان هذا من أهم العوامل التى أدت إلى سرعة انتشارها فى كل أرجاء مصر.

على العموم يمكن أن ننسب للقديس مرقس ثلاثة أعمال هامة فى مصر، كانت فيما بعد معقلاً ومركزاً لأهم الأحداث الدينية والتاريخية فضلاً عن كونها السبيل الأساسى لانتشار المسيحية فى مصر خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد، وهى:

## العمل الأول

التبشير بالمسيحية وكتابة إنجيله باليونانية مما ساعد على سرعة انتشار الدين الجديد في كافة أرجاء مصر، الأمر الذي يشير من بعيد إلى إمكانية ترجمته من اليونانية إلى المصرية القديمة لأهالي مصر العليا، إلا أن الوثائق التاريخية والأثرية لم تؤكد ذلك حتى الآن.

## العمل الثاني

وهو إنشاء أول كنيسة للمسيحيين الأقباط بمدينة الإسكندرية عرفت فيما بعد باسم "الكنيسة المرقسية للأقباط الأرثوذكسية" لتصبح مركزاً دينياً لهم ورمزاً للتجمع واتحاد المسيحيين في مصر.

## العمل الثالث

فهو مساهمة القديس مرقس في تأسيس أول مفاهيم الدين الجديد مما أدى إلى زيادة الإقبال عليه في القرون الثلاثة الأولى واستمر صطلوها خلال القرون من الرابع وحتى السابع الميلادي.

وبالفعل كانت تلك الأعمال أسماً مساعداً فعالة للمصريين في التمسك بالمسيحية أمام ظاهرة عدوانية ظهرت مع بداية ظهور المسيحية في مصر والولايات الرومانية عموماً، ألا وهي الاضطهادات الرومانية الوثنية للدين والمعتنقين بالمسيحية. فقد شهدت القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد أحداثاً أثرت بشكل مباشر على المفاهيم الاجتماعية والدينية للمبكرة للدين المسيحي، وكانت الاضطهادات الوثنية من جانب الإمبراطورية الرومانية والتي تعرض لها المسيحيون من أهم هذه الأحداث.

تخذت هذه الاضطهادات أشكالاً متخلفة، بدأت بالهجوم الوثني على مقر الكنيسة القبطية في الإسكندرية في عهد الإمبراطور نيرون، ثم الثورات العارمة للرومان ضد اليهود في مصر والمذابح الجماعية التي ضمنت لليهود والمسيحيين معاً في عهد الإمبراطور تراجان، إلى أن بدأت الاضطهادات الكبرى من جانب السلطة الرومانية مع حكم الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس بعد أن أصدر مرسوم عام ٢٠٢م ضد المسيحية، وصار اضطهاد المسيحية هو السياسة الرسمية للدولة، في حين ظل المسيحيون طوال

هذه الفترة يعانون من شتى صنوف العذاب، والاضطهاد لصالح الوثنية وعبادة الإمبراطور إلى أن بلغ الأمر ذروته خلال فترة حكم الإمبراطور دقلديانوس.

ففى عهد دقلديانوس شهد المسيحيون فترة ما سمي بالاضطهاد الأعظم، والتي شهدت أبشع أنواع الاضطهاد والعذاب رغم المقاومة الباسلة التي بدأها المسيحيون واستشهد أعداد كبيرة منهم.

وعلى الرغم من ذلك فقد فشل الرومان فى القضاء على الدين الجديد كما فشلوا فى الإبقاء على عبادة الإمبراطور، وعلى العكس زاد الانتماء للوطن وكرهية الرومان من جانب المصريين، وبدأت قواعد المسيحية فى الارتفاع، حتى جاءت فترة حكم الإمبراطور قنسططين الذى أصدر مرسوم ميلان ونهى بذلك حرب السلطة ضد المسيحية بل واعتقلها هو نفسه، مما أعطى للدين المسيحى مزيداً من الاستقرار والارتفاع، الأمر الذى مهد له وللمسيحيين سبل القضاء على الوثنية قضاءً مبرماً بالرغم من محاولات الردة التي ظهرت فى عهد الإمبراطور جوليانوس.

لم يكن انتصار المسيحية على الوثنية خيراً كله، فسرعان ما فتح الباب أمام حركات البدع والهرطقة تحت اسم الحرية الدينية، فظهرت المنازعات التي بدأت فى ثوب ديني ثم اتخذت جانب المصالح الخاصة والأغراض السياسية.

وشهدت الفترة من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادى ظهور الكثير من البدع والهرطقة التي تأثرت فى البداية بمظاهر الديانة اليهودية والديانات الوثنية القديمة، الأمر الذى أدى إلى ازدهار المدرسة اللاهوتية فى الإسكندرية للتصدي لتلك البدع والهرطقة بجانب كنيسة الإسكندرية.

ومن أهم مظاهر تلك الفترة، الجدل الذى ثار حول طبيعة السيد المسيح، والذي أدى إلى ظهور المجامع الدينية المتعددة، ومن أبرزها مجمع (خلقدونيا) وما ترتب عليه من نتائج أدت إلى زيادة الخلاف بين الفرق الدينية المختلفة وما أدت به من مذاهب ولم تردهم هذه المجامع إلا تفرقة ونزاعاً.

وقد أدت هذه النزاعات فى الحقيقة إلى تقسام العالم المسيحى لسلطين، سلطة روحية وأخرى دنيوية تخضع للمصالح الشخصية والأغراض السياسية وتحركها الإمبراطورية البيزنطية، أما السلطة الروحية والتي تدافع عن الغرض الدينى البحت

كانت تمثلها كنيسة الإسكندرية، والتي دافعت عن المذهب ذى الطبيعة الواحدة والذي انتشر في مصر والشرق على حساب المذهب ذى الطبيعيتين الذى دافعت عنه كنيسة روما وكنيسة القسطنطينية.

من هنا نشأت صراعات عنيفة بين الحكم البيزنطى وبين مسيحي مصر والشام بسبب تمسكهم بعقيدتهم، إلى جانب ازدهار الروح الوطنية لديهم وذلك لموامل كثيرة أخرى لعل أبرزها بجانب السياسة الدينية الأحوال الاقتصادية السيئة فى الجانب الشرقى من الإمبراطورية البيزنطية آنذاك.

ورغم محاولات الأباطرة لحل هذا النزاع المذهبي، فإن أنصار كل اتجاه قد تمسكوا بعقيدتهم، واستمرت الانقسامات كما هى، وامتد الصراع الدينى ليتحول إلى صراع سياسى يشمل الإمبراطور وسلطانه السياسى وحفاظه على مكانته ومكانة الإمبراطورية الموحدة، كذلك صراع شعبى بين المصريين الأقباط واليونانيين والبيزنطيين، استمر الحال هكذا إلى أن جاء الفتح العربى لاذى رحب به الأقباط للتخلص من الاضطهاد السياسى والدينى والفكرى الذى فرضه عليهم البيزنطيون.

هكذا كانت تسوء الحياة التى عاشها المسيحيون الأوائل حتى بعد الاعتراف بالمسيحية من اضطهاد روماني وثى تصفى لم يلبث أن انتهى ثم جاء اضطهاد من نوع آخر اضطهاد فكرى ودينى تمثل فى الفترة من نهاية القرن الرابع وحتى منتصف القرن السابع الميلادى.

وكان لابد من وجود مظاهر حية للحياة الاجتماعية فى تلك الفترة، وإن كانت الحياة الدينية قد طغت بطروفيها وهمومها على التاريخ الاجتماعى، إلا أننا نلمس بعض المظاهر المميزة والتي من أبرزها ما تميز به مسيحي مصر بتمسكهم بدينهم الجديد بصورة كبيرة، الأمر الذى وصل ببعضهم إلى حالة الترحال واللبد فى الصحراء لمزيد من التقرب إلى إلهى ومزيد من التصوف والزهد، فكان نظام الرهبنة الذى نشأ فى مصر حال دخول المسيحية فيها، فقد قيل أن للتدريس مرقس هو الذى علمها وأشار بها لمسيحي مصر الأوائل، إلا أن نظام التبتل والانفراد للتعبد كان معروفاً من قبل المصريين ولا سيما اليهود منهم.

وقد أخرجت لنا تلك المناطق الرهبانية نظاماً معمارية وفنية جديدة ومتعددة الأساليب وتوكلت طبيعة السلوك الديني والبيئي الذي نشأت فيه ونمت في كنفه، وتعبر عنه حالياً معظم الأديرة التي لا تزال تمارس نشاطها الديني في الصحراء المصرية حتى الآن.

تلك كانت بعض الملامح للتاريخية لتلك الفترة بملامحها الاجتماعية والسياسية الدينية والثقافية حتى منتصف القرن السابع الميلادي، وبقي أن نؤكد أن تلك الأحداث بتوابعاتها المختلفة من اضطهاد ديني يقابله تمسك المصريين بدينهم الجديد وثبات العقيدة وظروف اقتصادية متدهورة واحتلال روماني في فترة ما قبل القرن الرابع الميلادي، تلتها مرحلة جديدة التسمت بحرية العبادة وانتشار المسيحية إلا أنها لم تتجرد من الأحداث الدينية التي أثرت فيها كصراعات مذهبية واضطهاد فكري للكنيسة القبطية ومذهبها وظهور النزعة الوطنية ونموها ضد الاحتلال.

كل هذا ولكونه نهضة فنية مميزة تسير ظروف المجتمع في المرحلتين، مرحلة ما قبل الاعتراف وحتى مجمع خلقدونيا ٤٥٠م، ومرحلة أخرى نعتبرها نتيجة لأحداث ما بعد قرارات مجمع خلقدونيا ٤٥٠م، واستمرت حتى دخول العرب مصر في ٦٤٠م - ٦٤١م فتبدأ فترة جديدة من تاريخ المصريين.

## الفن والمجتمع المصري

كانت الحياة الفنية في العصر الإمبراطوري المتأخر والبيزنطي المبكر (الفترة ما بين القرن الثالث حتى السابع الميلادي) تُشد تعقيداً من الحياة الفكرية والتاريخية، فهي وإن كانت خاضعة بكل مقوماتها للتقاليد الموروثة في مصر إلا أنها تأثرت بشدة بالصعوبات المادية والأزمات الاقتصادية، الأمر الذي انعكس بصورة كبيرة على الإنتاج الفني الذي تميز بأنه كان أقل خصوصية في النواحي الفنية والاقتصادية والمادية وأقل من الناحية العددية، بينما كانت موضوعاته أكثر عمقاً وتنوعاً وتأثيره كان مباشراً في المجتمع، وتجاوبت مع التطورات المتلاحقة للذوق العام وتنوع واختلاطه الغريب بالأفكار الدينية والفلسفية الروحية. ويمكن القول بأن الفن قد سابر آنذاك تلك المتغيرات الاجتماعية في مجتمع تميزه أصول حضارية ثابتة وتوازن بين الحياة الدينية

والاجتماعية والمتطلبات الروحية الجديدة التي اتخذت طلباً أشد إلحاحاً، الأمر الذي وضع تلك المتطلبات في الدرجة الأولى من الاحتياجات الفردية والجماعية على حد سواء.

ومن منطلق الفردية الروحية (الدينية) وإحساس العزلة الواضح تجاه السلطة الرومانية) التي يمكن أن نعتبرها (مجازاً) نموذجاً صارخاً ضد الحياة المعاصرة تحت الحكم الروماني، وهو نموذج تدعمه الأفكار الدينية والفلسفية، لذلك شاركت هذه الفردية في التعبير عن متطلبات العصر خلال مجتمع يتدهور اقتصادياً وسياسياً ودينياً، وجاء هذا التعبير من الناحية الفنية مشتقاً في المقومات الفنية، ومحدداً للتعبير عن القومية المحلية، وأصبح هناك اتجاه يميل نحو مفهوم الفن ولبد عصره، والذي تميز بالتنوع والاختلاط والتأثير والغموض والخيال الجامح سواء من خلال الموضوعات أو الرموز التي جسدت روح العصر منذ دخول وانتشار المسيحية في مصر وحتى الفتح العربي الإسلامي.

لقد خلال العصر البيطلمي كان يمكن للباحث أن يفرق بوضوح بين سمات الفنون الشرقية وسمات الفنون الغربية، وهي حالة المقارنة بين الجمود الفني والحيوية الفنية، وبالتالي فإن خصائص الفنون الشرقية ظلت تنسجم بالجمود الحركي، والغموض الفكري، والتحديد الخطي الحامى أو المقيد للوحة والتقييد بأساليب موروثة، مع الإقلال من المؤثرات الغربية الخارجية، تلك السمات الأساسية هي التي نمت وتطورت واستقرت في الشرق منذ زمن طويل. وقد ظلت تلك السمات حائطاً صلباً رسماً كظواهر محلية ضد التيارات العالمية المفروضة عليها وفقاً للمتغيرات السياسية الحادثة آنذاك، ولا سيما في العصر اليوناني - الروماني، فعلى الرغم من طغيان الفن الإغريقي الوافد من ناحية القوة الجمالية الدنيوية، إلا أن هذا الفن في مصر، قد استقر فقط في المدن اليونانية الرومانية التي أنشئت لغرض سياسي في مصر مثل الإسكندرية وفيلادلفيا (الفيوم) أوكسيرينخوس وهرموبوليس ماجنا، أنتينوبوليس، بينما ظلت الخلفية المحلية طاغية في بقية الأقاليم المصرية ثابتة وراسخة أمام تلك التيارات الفنية، وكان هذا الصمود المحلي بالنسبة للحياة الاجتماعية ذا نزعة خاصة وقوية وصعبة التغيير إلا في حدود معينة، حيث ثلاثت خصائص تلك المؤثرات الفنية سواء الخارجية أو الداخلية،

واندمجت معاً بحكم المعاشية والاستقرار الغربى القائم فى مصر، وكذلك روح وتطورات العصر وطرازه وأزماته وخلافاته وتطلعاته. وقد اندمجت جميع تلك العوامل معاً وأصبحت نستوراً جديداً ومنهلاً حضارياً ولد من جديد فى مصر، برؤية مختلفة فكرياً ودينياً وقومياً وفنياً صاحبيتها رؤية جديدة ابتعدت فيها العناصر الفنية عن المثالية الجمالية وغاصت فى المحلية بعد أن تولت وظيفة جديدة ومحددة تخدم مفهوم الروحانيات الدينية وتدافع عن القومية الاستقلالية من الناحية الدينية والسياسية.

إن الفن العالمى بمفهومه الشامل فى العصر الإمبراطورى لا يخرج عن كونه ضلعاً أساسياً فى النظرية السياسية الرومانية، وهو هنا يتجلى فى مفهوم فن البورتريه الخاص بالباطلة الرومان، ولتى فترت من الناحية الدينية بمبادرة الإمبراطور حتى تحقق توازن سياسي ودينى مع سمة هذا العصر الذى اختلطت فيه الأفكار السياسية والدينية معاً، تلك السمة قد عكست ردود أفعال متباعدة عند الشعوب المحطة فى تحفظات على النظام السياسي والدينى والفنى، وهى العناصر الأساسية التى كان يقابلها الشعب برؤية معادية دائماً، وبلتالى صارت الأنماط الفنية الرومانية أو مفهوم الفن العالمى آنذاك، أنماطاً سياسية مرفوضة على المستوى الشعبى، وكانت سبباً من أسباب ظهور الفنون المحلية أو عودتها فى صورتها الجديدة، فالفن الذى نعينه هنا جاء مواكباً لأكثر من مقوم وأكثر من رد فعل، ولكن الدور البارز لدينا آنذاك، كان منصباً - كرد فعل - ضد النظام السياسي الدينى الذى الخاص بالرومان فى مصر.

كما تبرز لنا عوامل أخرى تجلت آنذاك وأدت أدواراً كبيرة فى نمو الفن المحلى فى مصر، فالروحانية الدينية التى التصقت بالمسيحية فى صور تصوفية رهبانية، جعلت هناك حتمية لمحاولة الخلاص من الحياة المعاصرة والبحث عن حياة حقيقية أصيلة حتى ولو كانت فى العالم الآخر، ويمكن القول بأن السعى نحو حياة أفضل بمفهومه الشامل، كان من أعمق الأهداف الدينية الجديدة والمقبولة من قبل المجتمع.

واندمجت فى مصر تلك الرؤية تملأ مع الفن، وعلى الرغم من عشوائية الأدلة الأثرية المنتشرة عبر الأقاليم المصرية بأساليب فنية وموضوعية مختلفة، إلا أن القليل منها يؤكد أن هناك حالة من التعلّيش الجديد بين الماضى الكلاسيكى فى المعتقدات الدينية وبين التقلبات الصوفية للحادثة والمتطورة بفكر شعبى، جعلت هناك شعوراً فنياً



خاصاً يسمى بصورة بطيئة داخل المجتمع المحلي وضد التناز العالمي، منتهزاً أي سقوط جوهرى لأى ضلع أساسى فى هذا الفن (العالمى) ليسو ويتفوق عليه، وكان أهم ضلع أساسى سقط من هوية الفن العالمى آنذاك، هو مقدار التدهور الدينى والإهمال الواضح للعناصر الفنية الدينية، والتي اعتبرت للقاعدة الأساسية لنمو الفن المحلى (القبلى).

تصورت لحظة... أنه لماذا لا يعبر هذا الفن المحلى القبلى الجديد عن سمة إبداع فنى؟ وذلك لأن عملية الإبداع الفنى تقرن دائماً بمحاولات التغيير، أو امتصاص كافة المتغيرات الفنية ولحولاتها وإخراجها بعد ذلك بوظيفة جديدة ورؤية فنية جديدة، تستطيع أن تحلّى تلك المتغيرات النابعة من البيئة المحيطة بالمواطن المصرى آنذاك، وهى فى نفس الوقت تعبر عنه فى ضوء ممارسات اللطوقس نابعة من البيئة والموروث الحضارى، وقد تحدث نتيجة لذلك عملية لنتاء بين فنان مبدع أو فيلسوف ذو فكر جديد أو راهب متكين عزف عن الحياة العامة وصار شخصية ذات حيثة مباركة، وبين المثلى (المؤمن) به وبأفكاره على كافة المستويات الطبقة والثقافة والاجتماعية، وبالتالي فإن الاتجاه الروحاني الذى ظهر فى الفن المصرى هو رؤية إبداعية مركبة من فنون مختلفة صاغها الفنان المصرى نتيجة لمتصاصه لكافة المقومات والتأثيرات الفنية (المصرية، اليونانية، الرومانية، اليهودية). وعندما أطلق الفنان بدون تفيد وفى حرية توكب حرية تعامله مع المسيحية الجديدة، لم يتجاهل موروته العقلاى الأساسى الذى ارتبط به بيئياً وحضارياً، وأنتج فناً يتكيف مع العقلة المصرية تماماً، حتى ولو كانت به بوادر فنية خارجية، إلا أنها فى النهاية، لا تصلح إلا أن تمارس داخل المجتمع المصرى فقط، وفى حدود الجماعة وتحت قيود فكرية ودينية خاصة. وهذا يمكن لنا أن نطلق لفظ الفن المصرى النابع من حياة اجتماعية ليست بجديدة، ولكنها متطورة ومتصلة عبر التاريخ الفنى المصرى، ويمكن للباحث أن يصل بالفن القبلى وعناصره إلى جذور العنصر الفنى وتواصله فى أعماق الفكر المصرى القديم، وبالتالي فالفن هو مرآة اجتماعية وتاريخية يفرس عليها مراحل أساسية ومتصلة من تاريخ المواطن المصرى دون الخوض فى مستويات التأثير والتأثير.

إن الفن هو الأداة اللازمة لإتمام عملية الاندماج بين الفرد والجماعة، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم، وبالتالي فإننا نلاحظ أن محور العملية الفنية في الفن المحلي القبطي في مصر، لم تكن نوعاً من الإحتياج للفردى، بل كان سلوكاً اجتماعياً نتج عنه أن عام شمل المجتمع المصرى كله في فترة تجاوزت الأربعة قرون متصلة في حركة مستمرة من التطور، هذا الفن لتتشر عبر سلوك المواطن المصرى العادى وارتبط به ارتباطاً روحانياً بصورة مميزة ولا سيما (الصور الجدارية والأيقونات)، كما يمكن اعتباره فن الدلالة المسيحية في مصر حيث ارتبط في فترة للمحنة التعصية المذهبية به تماماً، وشارك الفن المواطن المصرى في دفاعه عن دينه ومذهبه بصورة انقلبت من مفهوم الفن الدينى إلى مفهوم الفن القومى (الوطنى) وبالتالي تلك المرونة التى تميز بها الفن القبطى، مرونة نابعة من محليته الشديدة والتصاله الكامل بمقدرات الشعب المصرى آنذاك وتلك النوعية من الفنون أطلق عليها علماء الاجتماع والتتوق للفنى "فنٌ ولدت عصره"، وبما أن الدين المصرى كان جزءاً أو ظاهرة أساسية في المجتمع، فالإنتاج الفنى المصرى آنذاك قد ائترن بأحاسيس الذوق العام الجماهيرى الذى تحدده ثقافته آنذاك ومتغيرات تاريخه، ولأن مصر بلد حضارية الأثر والتطور، فإن ضوابط وخيوط العمل الفنى متصلة عبر عصورها تماماً، ومتأثرة بحالة اجتماعية دينية خاصة، ومن هذا المنطلق يمكن مناقشة الإنتاج الفنى بصورة أكثر واقعية تعود للمواطن المصرى حقه في الإبداع الفنى في الفترة ما بين القرنين الثالث وحتى السابع الميلادى.

## مراجع الفصل الأول

### مدخل حول الفن والمتغيرات التاريخية والدينية

\* حول لادبالات والمبادات التي تواجدت على أرض مصر خلال الفترة البطلمية

للرومانية، انظر:

-إبراهيم نصحي، مصر في العصر البطلمي، من ص ١٤٧ وما بعدها، من ص ١٣٥-١٣٩، عبد اللطيف أحمد علي، مصر والإمبراطورية الرومانية في ضوء الأوراق البردية، من ص ١٤٧ وما بعدها؛ مصطفى العبادي، مصر من الإسكندر الأكبر إلى الفتح العربي، القاهرة، ١٩٨٧، من ص ٢٦٧-٢٨٣.

\* حول عبادة الإمبراطور وأصولها منذ العصر البطلمي، انظر:

إبراهيم نصحي، المرجع السابق، من ص ١٣٦-١٣٧ عبد اللطيف أحمد علي، نفسه، من ص ١٤٧-١٤٩.

-Chadwick, H., The Early Church, London, 1969, pp. 24 ff.

\* حول ظروف مولد السيد المسيح والنزاع حول تحديد تاريخ مولده، انظر:

-Eusebius, C. I. Ch. V. 1-6.

-محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠)، من ص ٨-٢٠.

\* حول حركات التبشير بالمسيحية والرمل الاثنى عشر تلميذاً والرمل السبعية في أطلال العالم،

انظر:

-Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, P. 11 ff; Moreau, E., Histoire de L'Eglise, Tournai, Paris, 1931, pp. 5-12; Neill. S. A., History of Christian Mission, Aylesbury, 1966, pp. 20-32.

\* حول ميعاد دخول المسيح، يمكن الرجوع للمراجع التالية:

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠)، من ص ٨-١٥؛ الأب متى المسكين، لحظة سريعة عن رهبة مصر ودير القديس أنبا مقار؛ وادي النطرون، ١٩٨٥، من ص ٥-١٦ أبو الفرج بن الطيب، تفسير على إنجيل لوقا، المجلد الثاني، ص ١١؛ القس منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية،

القاهرة، ١٩٨٣، من ص ١١-١٤ جوزيف نسيمة؛ مجتمع الإسكندرية عبر  
العصور، من ص ٣٩-٥٣.

- Hennecke, Edger, and W.Schneemelcher. New Testament Apocrypha, Vol. I (1963) Philadelphia, pp. 408. 413.
- Brown, R., E., The Birth of The Messiah, New York, (1977), pp. 203-205.
- Meinardus, O, Christian Egypt, Ancient and Modern, Cairo, (1997), pp. 1-2.
- Haenchen, E, The Acts of The Apostles, Philadelphia, (1971), pp. 169-170
- Girggs, C.W., Early Egyptian Christianity from its Origins to 451. C.E, Leiden, (1993), pp. 13-14.
- سلمى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، القاهرة، (١٩٧٧)، من ص ٦-١٠
- Bruce, F. F., The Acts of the Apostles, Grand Rapids, (1968), pp. 351-360
- Käsemann, E., Die Johannesjunger Von Ephesus, Zeitschrift fur Theologie und Kirche, (1952), pp. 144-154. Spec., pp. 152-153.
- Metzger, B.M.A, Textual Commentary on The Greek New Testament, New York, (1971), pp. 466-469.
- Philo., Flaccus, 43
- Josephus, Opera Omnia, B.J. 11.385.
- Goodman, M., Jewish Prospelylizing in The First Century. In (The Jews Among Pagans and Christians in The Roman Empire = J.A.P. C.R.E.) London, (1992), pp. 53-56.
- Simon, M, et A., Beniot, Le Judaism et Le Christianity, Paris, (1964), pp. 212-215.
- Daniel, C, Esseniens, Zelote et Sicaires, Paris, (1966), Vol. 13. pp. 88-115.
- Bell, H.I. Evidences of Christianity in Egypt during The Roman Period. H. Th. R., 37, (1944), pp. 185-208, spec. pp. 190,204.
- Filson, F.V., A New Testament History, London, (1954), pp. 153-195.
- Kittel, G., Theological Dictionary of The New Testament. London. (1964) Vol. 11, pp. 877-888; VOL. IV. pp. 257-262. VOL. VII. pp. 278 -282.

- السنكسار القبطي، القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الثاني، ص ١٤٠-١٤٢.
- الأنبا يوساب، تاريخ الأباء البطركة بدون تاريخ، ص ص ١١-١٢ (وهو عبارة عن مخطوط قبطي باللغة العربية أطلق عليه اسم مخطوط فوه، كتب في القرن لثالث الميلادي).
- كامل صالح نخلة، تاريخ القديس مرقس البشير، القاهرة، (١٩٥٢) ص ص ٨٦ وما بعدها.

- Atiya, A. S, A History of Eastern Christianity, Notre Dame Univ., press, (1968), pp. 25-28.
- Glauville, A., The Legacy of Egypt, Oxford, (1957), pp. 310-312.
- Franz, A. Ed., Christentum am Roten Meer, Zweiter Band, Berlin, (1973), pp. 297-299.
- Baus., K., From The Apostolic Community to Constantine, London, (1965), pp.127-128.
- Smith, M., "Clement of Alexandria and Secret Mark: The Score at The End of The First Decade. H. Th. R. 75. 4, (1982), pp. 449-461"
- Smith, M., Clement of a Secret Gospel of Mark, Cambridge, (1973), pp. 27-29.
- Bigg., C., The Christian Platonists of Alexandria, Oxford, (1968), pp. 151-153.
- Frend, W.H.C., Martyrdom and Persecution in The Early Church New York, (1965), pp. 164.pp.
- Jas Elsner. Imperial Rome and Christian Triumph, Oxford, (1998), PP.73- 75,79,103.
- Danielou, M., The Christian Centuries, London, (1973), Vol. I, pp. 29-38.
- Lietzmann, H. A History of Early Church, London, (1651) Vol. I, pp.103-104.
- Harnack, A, History of Dogma, New York, (1961), Vol.2.pp. 31-38, 71-77.
- Roberts, C., H, The Christian Book and The Greek Papyri, J., Th.S.50, (1949), pp.155-168.
- Roberts, C., H, Early Christianity in Egypt, Three Notes, J.E.A.40, (1954), pp.92-96.

- Roberts, C., H, Manuscript, Society, and Belief in Early Christian Egypt, London, Oxford, (1979), pp.30-32.
- Bell, H., I, and Skeat. T. C., Fragments of an Unknown Gospel and other Early Christian Papyri. London, British Museum. (1935), p. Berol. 6854; P.lond.130; P.Fay. 110; pp. 1-27, 39ff.
- Grenfell, B.P, and. A.S. Hunt, New Sayings of Jesus and Fragment of a lost Gospel from Oxyrhynchus, New York, (1904), pp. 9-10; 39-47.
- Kenyon, F., G, The Text of The Greek Bible, 3rd ed., London, (1975), pp.8-9
- Finegan, J., Encountering New Testament Manuscripts, Eerdmans of Wm. B, (1974), pp.27-29
- Reynoldes, L. D, and N.E. Wilson. Scribes and Scholars, A Guide to The Transmission of Greek and Latin Literature, 2nded, Oxford, (1975), pp.29-31
- Guillaumont, A., et ed. The Gospel According to Thomas, New York, (1959), PP.52-53.
- Hennecke, Edgar, W. Schneemelcher, op. cit., (1963), pp. 9-10, 39-47.
- Cross, F., I., The Oxford Dictionary of The Christian Church, New York, (1974), p. 626.
- The Facsimile Edition of the Nag Hammadi Codices. Gospel of Thomas, VOL.11. 39:37; 40-42.
- Girggs, op-cit., (1993), pp. 25-31
- Bauer, W, A Greek-English Lexicon of The New Testament and other Early Christian Literature, Chicago Univ., (1954), pp.50-52.
- Kent, L. H., Jewish Inscriptions in Greek and Latin, ANRW. II. 20,2. Berlin, (1987), pp. 671-713
- Linder, A., The Jews in Roman Imperial Legislation Detroit, Mich. and Jerusalem, (1987), pp. 30-35.
- Goodman, M., op -cit., (1920), pp. 57-58
- Rajak, T., The Jewish Community and its Bounagies, in (J.A. P. C) London, (1992), pp. 9-28.
- Schürer, E, History of The Jewish Peoples in The Age of Jesus Christ., London, (1987), vol. 111, pp. 142, 470-474.
- Stern. M, Greek and Latin Authors on Jews and Judaism, vol. I (1974) Jerusalem. pp. 361-365.

- Allen, W. C, On The Meaning of "Προσλυτος" in the Septuagint, Expositor, Series. 4. No. 10, (1894), pp.264-274.  
 Goodman. op. cit., pp. 62-36, 66  
 -Edwards, J. R., The Use of "Προτερχεσθαι" in the Gospel of Matthew, J.B.L. 106, (1987), pp. 65-74.  
 -Weitzman, M., From Judaism to Christianity, The Syriac Version of The Hebrew Bible., In (J.A.P.C), (1992), pp.147-171, spec., 150,159,161-164.

-تعرض لهذا الموضوع مجموعة من الكتّاب المصريين وقد اتفقوا على الاقتراح الخاص بدخول المسيحية إلى مصر أما من خلال ميناء الإسكندرية أو خلال صحراء سيناء قبل مجئ مرقس، انظر:

- محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠)، ص ٨-٢٠  
 -مصطفى شحبة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٣-١٤  
 -القديس منسى يوحنا، نفسه، ص ٩-١٠، نوح شكري، شبه جزيرة سيناء، القاهرة ١٩١٦، ص ١٠٩-١١٠، البار الحريفي، مصر البيزنطية، القاهرة ١٩٦١، ص ٢٣-٢٤.

\*حول سيرة القديس مرقس وحياته حتى مجيئه إلى مصر، انظر:

- كامل لخسة، تاريخ مارمرقس، القاهرة ١٩٥٢، ص ١٠-١٦، بتشر، تاريخ الأمة القبطية، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٠٠ ج١، ص ٢٣ وما بعدها، القس منس يوحنا، نفسه، ١٩٨٣، ص ١١-١٤ جوزيف نسيم، مجتمع الإسكندرية عبر العصور، ص ٤٩-٥٣ وما بعدها  
 Aitya, op. cit., pp. 26-28.

- \*حول الجدول في تحديد زمن وصول القديس مرقس إلى الإسكندرية، انظر: محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ١٢-١٩ جوزيف نسيم، ص ٤٩-٥٠ منسى يوحنا، ص ١٣-١٤، بتشر، ص ٢٣-٢٥ موسوعة تاريخ الأقباط للمسيحيين، ج١، ١١، الشهداء - مرقس، ص ٨٢-٨٤  
 Aitya, op. cit., pp. 27-28.

-جوزيف نسيم، ص ٤٢-٤٤ منير شكري، المسيحية وما تكتن به للقب، مقالة في رسالة مارمينا الخامسة "الإسكندرية" ١٩٥٤، ص ٥٧-٥٨، يجب أن نشير كذلك إلى رمزية الصليب الذي أصبح من الرموز الأساسية للدين المسيحي وللمتأثر بعلامة عنخ الفرعونية بشكلها المصري، انظر:

-Aitya, op. cit., pp. 20-21; W. De Gruneisen, *Le Caractéristiques de L'Art Copte*, Florence, 1922, pp. 72-73.

وهناك مقالة حول تأثير الطابع الأخلاقي المصري القديم على الأقباط من خلال بعض العادات والتقاليد القديمة والتي حاول الأقباط الحفاظ عليها بنفس مفهومها.

- Sobhy, G., *Notes on the Ethnology of the Copts considered From the Point of view of their descentance From Ancient Egyptians*, B. S. AC. I, pp. 43-59.

-ملير شكرى، المسيحية وما تكين...، ص ٥٩-٦٠.

-حصول إنجيل مرقس الذى وضعه باليونانية فى الفترة ما بين عامى {٥٤-٥٨م}، والاعتقاد

بأنه قد ترجم إلى اللغة المصرية القديمة، انظر:

-كامل نخلة، نفسه، ص ٨٦-٨٧؛ منسى يوحنا، ص ١٤-١٥.

-Aitya, op. cit., pp. 25-26; H. Dunne, *J. Education in Egypt and the Copts*, Tom, VI. BSAC. pp. 91-108.

-Eusebius, II. XVII. 1-2, XXIV. 1; Pallia, J. J. *Alexandrie aux Premiers Siecles du Christianisme*, B.S.A.A. 1964, p. 19; Stanley, A. P., *Lectures on The history of The Eastern Church*, 1924, pp. 16-17.

أيضاً: بتشر، ج١ ص ٢٧؛ ألفريد تيلر، فتح العرب لمصر، ص ٣٢٣؛ منسى يوحنا، ص ١٥-١٦.

-أنشأ القديس مرقس المدرسة اللاهوتية وأقام بسطن رئيساً عليها، وقد ذكر أنها كانت تسمى

المدرسة "الكاتشيس" أى تعليم قواعد الإيمان بالسؤال والجواب Catechist، وكان

الفرض من إقامتها تبسيط الديانة المسيحية، حيث لقى الدين المسيحي مصاعب جمة

بالإسكندرية، بسبب تأثير الديانة اليهودية والوثنية على الفكر الدينى آنذاك، فضلاً عن

ازدهار جامعة الإسكندرية فى مجال العلوم الدينية والفلسفة، الأمر الذى أنشأت من أجله

المدرسة اللاهوتية للذين يريدون أن يتفكروا فى الدين ومعرفة أصوله والإيمان به عن

القتناع، وحول نشأة المدرسة اللاهوتية، انظر: منسى يوحنا، ص ٢٤-٢٥؛ مراد

كامل، من نقلديانوس إلى دخول العرب، ص ٢٣٨؛ السيد الباز العرينى، مصر

البيزنطية، ص ٢٧٠ وما بعدها؛ مراد كامل، القبط فى ركب الحضارة العالمية،

مقالة فى رسالة مارمينا الخامسة، الإسكندرية، ١٩٥٤، ص ٢٥-٢٧.



-Mostafa El Abbadi, A Sidelight on the Social Life of Ancient Alexandria, C. A. Alexandria, IV, Fasc., 3, 1964, pp. 84-49.

-تعرض لظاهرة الاضطهادات الرومانية للعديد من المؤرخين وعلماء الدراسات القبطية بالرغم من اختلاف الآراء وميول كل منهما حسب المذهبين الأرثوذكسية والكاثوليكية مما يلزم الحذر عند تلؤل التفسيرات التي تعرضوا لها، إلا أننا نتاولها من خلال المصادر الأساسية وبالرجوع إليها في بعض التفسيرات الخاصة بموضوع الاضطهادات وأهم تلك المراجع المصدر الأساسي لتلك الفترة للمؤرخ أوسابيوس الذي زار الإسكندرية ومصر في عهد الإمبراطور ثيودوسيوس وعاصر فترة ما بعد الاضطهاد.

-Eusebius, C., Historia Ecclesiastica, II. 25-26; III, 17-22; IV. 1-4, V; VII-VIII.

-كذلك كتابات المؤرخ ساويرس بن المقفع (٩٥٠-١٠٣٠) في كتبه عن تاريخ البطارقة أو سير البطارقة وله نسخة محفوظة في المتحف القبطي (مكتبة المتحف) وأخرى في مكتبة دير القديس مقار بولدى النطرون، نشرة Evetts مارس ١٩٠٤.

-Ibn., El Makafa, S., History of The Patriarchs of Coptic Church of Alexandria, Evetts, Paris, 1904, pp. 15 ff.

-أيضاً كتب السنكسار القبطي "الجامع لأخبار الأنبياء والرسل والشهداء والقديسين" وضعه الأنبا بطرس الجميل والأنبا ميخائيل والأنبا يوحنا، طبعة ١٩٧٩، القاهرة.

-ومن العلماء الذين تعرضوا للاضطهادات وأثارها على الحياة الاجتماعية والثقافية ولادينية آنذاك، انظر:

-Stanley, A. P., Lectures on the History of the eastern Church, 1924, pp. 16 ff; Budge, E. A. W., Coptic Martyrdoms in The Dialect of upper Egypt, London, 1915, pp. 253 ff; Chadwick, H., op. cit., p. 241. ff; Guettée, Histoire de L'Eglise, III. (Paris, 1886) pp. 264-274.

-كذلك من الكتاب المصريين الذين تعرضوا بحيد تام لفترة الاضطهادات الرومانية، انظر: سليم نسيم، تاريخ القريية القبطية، القاهرة، ١٩٦١، ص ص ٨٤-٨٨؛ زكى شنودة، تاريخ الأقباط، الجزء الأول، ص ص ١٠١ وما بعدها؛ مراد كامل، من ثيودوسيوس... ص ص ١٩٨-٢١٠؛ عمر كمال توفيق، تاريخ الإمبراطورية البيزنطية، الإسكندرية

١٩٦٧، ص ٢٩ وما بعدها؛ السيد الباز، نفسه، ص ٥٨-٦٢؛ جوزيف نسيم، نفسه، ص ٨٥-٩٠.

\* حول الاضطهادات فيما قبل وبعد سيفيروس، يمكن الرجوع إلى:  
-Eusebius, VI, 40-60; Atiya, op. cit., 35-38; Burge, op. cit., pp. 362-366; Chadwick, op. cit., p. 24-25; Glanville, S. R. K., The Legacy of Egypt, Oxford, 1967, pp. 300-303.

-منمسي يوحنا، نفسه، ص ٦٢-٨٦ جوزيف نسيم، ص ٧٥-٧٠؛ بشار، تاريخ الأمة، ص ٩٦-١١٢؛ إبراهيم نصحي، مصر في عصر الرومان، الحضارة المصرية للتيمة، ص ١٢٢-١٢٣، ١٦٥-١٦٨.

\* حول اضطهاد ثقلديانوس، انظر: مراد كامل، من ثقلديانوس، ص ١٩٨ وما بعدها؛ بشار، نفسه، ج١، ص ١٦٩ وما بعدها؛ منمسي يوحنا، نفسه، ص ١٧٧-١٧٩؛ جوزيف نسيم، ص ٨٥-٨٩؛ مصطفى شبيحة، نفسه، ص ٦٧.

-Eusebius, VII, 1-17, Chadwick, op. cit., p. 121 ff; Budge, op. cit., pp. 253 ff.

-حدد المصريون المسيحيون بدء تأريخهم بيوم ٢٩ أغسطس عام ٢٨٤م الذي استشهد فيه الكثير منهم من جراء اضطهاد ثقلديانوس، انظر: مراد كامل، من ثقلديانوس، ص ٢٩٩-٣٠٥؛ الفريد بتار، ص ٣٣٠-٣٣٥؛ جوزيف نسيم، ص ١٨٧ عمر كمال توفيق، ص ٢٩-٣٢؛ أيضاً:

-Runciman, S., Byzantine Civilization, London, 1948, pp. 23-34.

\* حول نص مرسوم ميلان الذي أصدره الإمبراطور قنسطنطين، انظر:  
-Eusebius, X, 5-6 "ذلك قررنا، بقصد سليم مستقيم، أن لا يحرم أى واحد من الحرية واختيار واتباع ديانة للمسيحيين، وأن تعطى الحرية لكل واحد لاعتناق الديانة التي يراها ملائمة لنفسه، لكي يظهر لنا الله في كل شيء لطفه المعهود وعنايته المعتادة".

\* حول جوليان والثورة التي استمرت من عام ٣٦٢ حتى ٣٩٥م، انظر:  
-Atiya, op. cit., p. 32-33.

-جوزيف نسيم، ص ٨٨-٨٩؛ منمسي يوحنا، ص ١٨٣-١٨٥؛ السيد الباز، ص ٥٨-٦٢، ٢٥٠ وما بعدها.

\* حول البدع والهرطقة الدينية التي واكبت ظهور وانتشار الدين المسيحي، انظر:

-Eusebius, V., 1-28; VI, 26-39, VII. 11, 29, 33, 38, Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, pp. 21-25; Atiya, 39-40, 71-78.

-عمر كمال توفيق، من من ٥٦-٦٦؛ منسى يوحنا، من من ٥٤-٥٩؛ بقر، من من ٧٥ وما بعدها؛ ميلاد المصور الوسطى، من من ٧ وما بعدها.

-عمر كمال توفيق، من ٥٦-٧٥؛ جوزيف نسيم، من من ٨١-٨٧.

-Eusebius, III, 28, Atiya, op. cit., p. 40-1; M. EL. Abbadi, op. cit., pp. 48-49; Hardy R.E., Christian Egypt, N. Y., 1952, p. 13; Daoud, D. A., Alexandria and The Early Church Councils, C. A. Alexandria, Serie., 11, Fasc., 3, 1964, pp. 51-ff.

\* حول طبيعة السيد المسيح والجل الذي ثار حولها، انظر:

-منسى يوحنا، من من ٥٥-٦٥؛ راهب عبد اللور، أوريجانوس (١٨٠-٢٥٥م)، في رسالة مارمينا الرابعة، الإسكندرية، ١٩٥٠، من من ٢٥-٣٦؛ أثناسيوس الرسولي، مقالة في رسالة مارمينا الرابعة، ١٩٥٠، من من ٤٩ وما بعدها.

-Fowler, M., Christian Egypt, London, 1901, pp. 26-28, 34-39; Neale, J. M. A., History of The Holy Eastern Church, London, 1873, pp. 138 ff.

-Stanley, op. cit., pp. 100-103; Atiya, op. cit., pp. 46-48; 60-70.

-طبيعة واحدة لله الكلمة المتجسد وهي طبيعة واحدة في طبيعتين أصلاً، وهو المذهب القبطي، انظر:

-Atiya, op. cit., p.70; Lane- Poole, St., A history of Egypt in the Middle Ages, London, 1936, pp. 2-3.

-أطلق الأقباط على البطارقة اليونانيين أتباع الملك أن الإمبراطور اسمهم "ملكاني"، بشر، الأمة القبطية، من من ٦٠-٦٢؛ عمر كمال، من ٦٤.

-ينكر المؤرخ رانسيمان أن الأقباط اعتبروا الإسلام قريب إلى مبادئهم ومعتقداتهم من تعاليم مجمع خلقدونية المسكوني، انظر:

-Runciman, op. cit., p. 41.

-متي المسكين، المرجع السابق، ص ١١٢. Atiya, op. cit., p. 49, 52-53.

-Gregrius, B., The Catechetical at Theological School of Alexandria, Artiche in St., Mark and The Coptic Church, Cairo, 1968, pp. 77 ff.

-أول من سجل تقسيم للأنظمة الأساسية لظاهرة الرهبنة إلى نظامين للشركة والتوحيد كان القديس يوحنا كاسيان الذي زار مصر عام ٣٨٥م وسجل مناظرات للعديد من

المتوحدين، إلا أنه لم يدرك النظام الثالث الذى يجمع بين النظامين معاً، انظر: يوحنا كايسان، المناظرات، تعريب: تدرس يعقوب، بدون تاريخ، المناظرة الثامنة عشر، ص ٤٤٩، ولقد اتبع القديس جيروم نفس المنهج فى رسالته إلى أوستكيو وابنته بولا، فى كتابه N. P. N. Faithars, Vol. 6, p. 21، ولقد أشار إلى النظام الثالث تجمع متوحدين إلا أنه ذكر أنهم كانوا قلة انتهوا سريعاً، ولمزيد من التفاصيل حول حياة الرهبان للنظامين الشركة والتوحد، معاً، فنظر:

-القس بولا البراموسى، الهومستوريا موناخوروم، للقاهرة، بدون تاريخ؛ وابت، تاريخ الرهبنة القبطية، تعريب: بولا البراموس، الجزء الثانى؛ عمر طوسون، أديرة وادى النطرون، للقاهرة، ١٩٣٠؛ وزكى تلوضروس، فى صحراء الغرب والأديرة الشرقية، القاهرة، ١٩٢٩، الأنبا متاؤوس الأسقف العام، سمو الرهبنة، ط٣، (١٩٩١)؛ رؤوف حبيب، تاريخ للرهبنة الديرية فى مصر، القاهرة ١٩٨٣؛ حنانيا السريانى؛ القلاى السكلى مع الله، دير البراموس، (١٩٩٢).

-عن المساكن الرهبانية:

يبدو أن هذا النوع من المساكن الرهبانية هو أول ممكن للنسك الأوائل الذين استخدموا الكهوف والمغائر ككنيسة يقيمون فيها صلواتهم، ومن أشهر المغائر الأثرية مغارة القديس مكاريوس السكندرى فى وادى النطرون (Budge, Ius., Hist., Vol. I, Ch. VI. P. 120) ومغارة القديسين الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا فى الصحراء الشرقية N. P. N. Faithers, The Life of First Hermit, Vol. VI, p. 301. ؛ وهناك مغارة الجفتون على شاطئ البحر الأحمر عثر بها على آثار قيام حياة نسكية قديمة، انظر: Meinardus., Monkis & Monasteries, pp. 86-87. كذلك انظر "جوزيف نعيم، بستان الرهبنة، ١٩٨٦، ص ١٧؛ الراهب القس صموئيل السريانى، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية فى مصر، ص ٤١٦؛ وأيضاً:

-Walkers, C., Monastic Archaeology in Egypt, p. 107.

- من أقدم ما بنى فى عهد باخوميوس فى منطقة طبانسين بالقرب من دندرة- القصص أشعيا ميخائيل، حياة الشركة الباخومية، ص ٢٧١، Budge, op. cit., Vol. I., Ch. VI.

- P. 191. وهناك مناطق عديدة لدراسة القلاى فى وادى النظرون وكالبا وقلاى خاصة بأديرة القديس شنودة بسوهاج، انظر: حنانيا السريانى، نفسه، ص ٤٩-٥٢.
- Budge, W., *The Paradise of the Holy Fathers*, Vol. I, p. 14.
- مكان الأنبا بولا يعيش داخل مقبرة قديمة أيضاً فى الصحراء الشرقية، انظر: القمص لوقا الأنطونى، الأنبا أنطونيوس وبولا، ص ٨١، كذلك أثبتت الاكتشافات فى منطقة طيبة ووادى النظرون أن بعض المقابر القديمة قد استخدمت بغرض سكنى الرهبان، ومن بين تلك المقابر دلجا Daga من الأسرة الحادية عشر فى طيبة بالأقصر وهى النواة التى أنشأ على غرارها دير أليانايوس الذى أصبح مركزاً بضم قلاية كاملة، انظر: Walters, op. cit., pp. 103-104.
- من أشهر المعابد التى استخدمت بغرض الرهبنة معبد الدير البحرى ومعبد هابو وبعض المعابد والهيكل فى مدينة لوكسريخوس ومعبد القصرا رؤوف حبيب، تاريخ الرهبنة النبرية فى مصر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٢٠١ للهستوريا مولخوروم، ص ٩١ سمونيل السريانى، الفن القبطى والتأثيرات الفرعونية، ص ص ١٢-١٣.
- أول من عاش على عمود هو القديس سمعان العمودى السريانى (٣٨٩-٤٥٥م) وقضى ٣٧ عام من حياته فوق العمود الذى يبلغ طوله اثنتى عشر ذراعاً، وهناك قديس آخر يعرف باسم أهاتون (أغالوا) العمودى من تكليس وقد قضى ٥٠ عاماً على عمود فى منطقة وادى النظرون.
- انظر: استيفانس حداد، تاريخ الكنيسة أنطاكية، منشورات النور، ص ١٥٠٤ ربييه باسيه، السلكسار القبطى اليمقوبى، تحرير: سمونيل السريانى، ج-١، ص ٢٢.
- كالبا قرية قديمة اسمها برنوج وتبعد عن مدينة منطهور حالياً ١٤ كم، أما عن اسم نثريا، فهو جاء من شهرة المنطقة باستخراج ملح للنظرون، انظر: -Cheneau, *Les Saints d'Egypte*, I, p. 474.
- \*حول كالبا، انظر: اينلين ولين، تاريخ الرهبنة القبطية فى الصحراء الغربية مع دراسة للعالم الأثرية والمعمارية لأديرة وادى النظرون وما حولها منذ القرن الرابع م وإلى النصف الأول من القرن الـ ١٩م، تحرير: القس بولا البراموسى، ج-١ ص ص ٥٥-٥٦.

\*حول أديرة وادى النطرون، انظر: عمر طوسون، نفسه، ص ص ٢٣ وما بعدها؛  
منير شكرى، أديرة وادى النطرون، رسالة مارمينا الخامسة، ١٩٦٢، ص ص ١٠ وما  
بعدها؛ مورييس مكرم، الأديرة الغربية، ص ص ٥٧ وما بعدها؛ عزيز موريال عطية،  
نشأة الرهبة المسيحية، رسالة مارمينا عن الرهبة القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١-٣٨؛  
أيضاً:

-White, E., The Monasteries of Wadi'n Natrun, 2. Vols., N. Y.,  
1926-1933; Atiya, op. cit., p. 61 ff.

\*حول الحياة والرهبة والديرية عموماً في مصر، انظر: جالب الهولاش السابقة، منير  
شكرى، أباء السيرة. ما كتب عنهم وما لهم من أثر عالمي؛ رسالة مارمينا عن الرهبة  
القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١٤ وما بعدها؛ مصطفى شحة، نفسه، ص ص ٢٠٠ وما بعدها؛  
حنانيا السرياني، نفسه، ص ص ١٥، ٨٦.

-Minardus, O., op. cit., p. 80 ff.

-Worrell, A., Short Account of The Copts, Michigan, 1945, pp. 8-9.

\*حول مقارنة بين الحروف المصرية المالكة والحروف المتحركة في اللغة القبطية،  
انظر:

-Gardiner, A., Egyptian Grammar, Oxford, 1979, pp. 5-6.

-Worrell, op. cit., p. 8.

-بهاور لبيب، لمحات من الدراسات المصرية القديمة، ط ١٩٤٧، ص ١٤٠.

\*حول الفن والمجتمع المصري، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، المتغيرات التاريخية في خلال القرنين الثالث  
والرابع الميلاديين وأثرها في الفن المصري، (دراسة حضارية)، رسالة دكتوراه،  
جامعة الإسكندرية، كلية الأدب، (١٩٩٨)، غير منشورة، ص ص ٢٢٨ وما  
بعدها.

## الفصل الثانى

### العناصر المحلية فى العمارة المسيحية المبكرة فى مصر

تعتبر مسألة البحث عن حدود معمارية محددة لممارسة العقيدة المسيحية فى الفترة المبكرة خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين من الأمور الصعبة التى توقعها أسباب وعوامل كثيرة من أهمها تواضع الشكل والحجم والتصميم الهندسي والمعماري المستخدم من قبل تلك الفترة تحت ضغوط اجتماعية مثل الفقر والاحتلال الروماني وغياب الوعي الديني والاجتماعي. وقد يندرج ضمن تلك الأسباب أيضاً بصورة واضحة غياب الأمور الطقسية وتحديدها بصورة موحدة وثابتة فى الفترة المبكرة، وهو الأمر الأساسى وراء عدم تحديد هيكل معماري بمواصفات خاصة تمارس فيها العقيدة بحرية كاملة. هذا فضلاً عن أنه إذا كانت هناك أمثلة معمارية كنسية أو دينية ورد ذكرها عند أغلب المؤرخين للمسيحيين المبكرين، لمأنا نجد أنها قد تغيرت تماماً بعد الاعتراف بالمسيحية فى بداية القرن الرابع الميلادي، ولم تستطع تلك الأمثلة المعمارية أن تقاوم عوامل الزمن أو للتوسع المسيحي المنشود فى تلك الفترة، فتم إلغاؤها وتحديدها، وبالتالي لا نستطيع أن نقف على أرض ثابتة فى تحديد هوية معمارية دينية فى مصر خلال تلك الفترة المبكرة<sup>(١)</sup>.

نحاول فى هذا الجزء إلقاء الضوء على ما تبقى من الأمثلة المعمارية للقبطية فى مصر والمتصلة بالممارسة الطقسية أو الجنائزية، وذلك من خلال محاولة لإثبات تفاعل تلك الأمثلة والبيئة المصرية وتأثير العناصر الوطنية فى تحديد الشكل المعماري المناسب لعمل الأديرة والكنائس وديار للخدمة المختلفة.

## أولاً : الهوية المعمارية القبطية المبكرة

مما لا شك فيه أن هناك صعوبة في تحديد هوية معمارية قبطية في مصر خلال الفترة المبكرة، ولعل من أهم الأسباب التي أسهمت في ذلك هو عدم وجود شكل معماري محدد يتفق مع العقيدة المسيحية المبكرة منذ بداية انتشارها في مصر، ولعل هناك عناصر أساسية كونت معايير تلك الصعوبة<sup>(٢)</sup> ويمكن إيجازها في العناصر التالية:

**العنصر الأول:** يتصل بمسألة التصاق المسيحية منذ بدايتها الأولى مع العقيدة اليهودية، وتأثرها المباشر إلى حد ما بالممارسات الطقسية اليهودية، حتى أصبح هناك تأثير خاص بالمجتمع اليهودي في التكوين المعماري الديني لشكل الكنيسة فغابت بذلك عنصر الاستقلالية المعمارية للعقيدة الجديدة منذ بدايتها ولفترة طويلة بعد الاعتراف بها في القرن الرابع الميلادي.

**العنصر الثاني:** قد يتصل بالافتقار الروماني في العمارة وهندسة البناء، فقد أسهمت حركة التطور العمراني الكبيرة والافتراق من ناحية التصميم والتنفيذ للعمارة الرومانية على إضفاء مفهوم الاحتواء على النماذج المعمارية المقترحة من قبل المسيحيين، وبالتالي كان من الصعب علينا تحديد هوية العمارة المسيحية خارج عباءة العمارة الرومانية، وهو الأمر الذي جعل هناك اختلاط كبير عند الباحثين في الاندماج الحادث في العمارة القبطية بين للنظام البازيليكي ومفهوم ممارسة العقيدة في المنازل المصرية المعاصر للأحداث آنذاك.

**العنصر الثالث:** جاء بصورة تلقائية - وإن يبدو في أغلب الأحيان من أهم العناصر في تحديد هوية العمارة القبطية - وهو متعلق بمسألة التكيف العمراني وتفاعله مع عناصر البيئة والثقافة والموروث الحضاري، وذلك من خلال استغلال واستخدام وتعديل المكان أكثر من مرة وبإمكانات بسيطة وأفكار هندسية متواضعة وبشكل يلائم مفهوم العمارة الطقسية المسيحية الممارسة في مصر بخصوصية شديدة. تلك الظاهرة أسهمت إلى حد ما في توقف حركة الإبداع الجمالي عند المصريين الأقباط، والتي وكتبت أيضا تدني المستوى الاقتصادي لفئة فقيرة ومتواضعة ومحتلة، ونادراً ما كان



بينهم أقباط على مستوى اقتصادي عالي يستطيعون إقامة صرح ديني متكامل له سمة إبداع فني وجمالي آنذاك.

هذا الأمر جعل القلمين على بناء الصرح المعماري القبطي يستعينون بنماذج معمارية قديمة، بذلت بالاستعانة بالمعابد الصغرى ثم الكبرى وتعديل الأماكن الفسيحة بداخلها بعناصر ومواد معمارية بيئية مثل بناء حجرات وأسوار بالطوب اللبن وعليها طبقة رقيقة من الملاط الأبيض (الجص)، وذلك من أجل إعدادها كموقع ديني مسيحي محلي مناسب آنذاك، ولم يبالوا أو يرفضوا العقيدة المصرية القديمة في المعبد والمعبود والطقوس، حيث مثلت لديهم نموذجاً للموروث الشعبي- الديني الذي اعتبر أساس معرفي للعقيدة الجديدة وترك تأثيره الكبير في العقيدة وطقوسها وعصراتها وفنونها عموماً.

الأمثلة الدالة على ذلك كثيرة (سوف نستعرضها لاحقاً) ولكن يهمنا هنا التركيز على الإقامة الدينية والسكنية لدخل المعابد المصرية القديمة، فقد هنا ذلك نوعاً من التأثير المعماري في العمارة القبطية مثل الصالة الكبرى والممرات الجانبية، قس الأقداس (الهيكل) المذابح، صالات الأعمدة، البهو الخارجي، المداخل المنكسرة وغيرها من التأثيرات المعمارية. بل أن الأمر وصل إلى حد استقطابهم لعناصر معمارية متكاملة يجلبون معظمها من المعابد القديمة أو المقابر المجاورة لمكان إقامتهم، فجاءت الأعمدة الجرانيتية وتيجانها، والأقاريز النحتية بما عليها من نقوش هيروغليفية استخدموها إما في بناء درج السلام أو أسوار أو دعائم هيكلية بين الحجرات، كذلك المذابح القديمة التي عدلت لتواكب طقوس المذبح في العقيدة الجديدة. وبالتالي فإن انتقال عناصر معمارية قديمة واستخدامها مرة أخرى في العمارة القبطية، قد ترك تأثيراً كبيراً في إضفاء صفة المحلية للطرز المعمارية المنفذة في مصر عبر عصورها، وهو الأمر الذي يقف عائقاً أمام آراء العديد من الباحثين الذين بحثوا عن أصول العمارة القبطية في مصر سواء في الجانب الكنائسي أو الديري، فالبعض ذهب — في إصرار غريب — إلى التأثير البيزنطي أو السوري، ويبدو أن مفهوم الإصرار هنا جاء برؤية سياسية (قديماً)، ولكن يكفي لرد على هؤلاء أن هناك محلية وطبيعة مصرية في مفهوم الشكل المعماري الذي يتفق مع للجوانب البيئية والاقتصادية والنفسية والاجتماعية، وهو الأمر

الذى بدوره يختلف عن مفهوم الصارة البيزنطية التى بدورها تختلف فى ظروفها البيئية والاجتماعية عن مصر. فإذا فرض أن تنتقلت عناصر فنية من بيزنطة إلى مصر واستقرت وانتشرت - ويجب الاهتمام بمفهوم الاستقرار والانتشار والتكرار - فهي بالتالى قد لاقت قبولاً فى جوانب الذوق العلم المصري وتدمجت معه، وهو ما يمكن تسميته بالاستقطاب والهضم والاندماج، ولكن هل يمكن أن نطلق عليها آنذاك تآثير بيزنطى؟ إذن فقد سارت تلك الجزئية ضمن عناصر معمارية مصرية مندمجة معهم بصورة طبيعية تخدم مفهوم المحلية الخاصة فى مصر، وخير دليل على ذلك أن المصري المسيحي فى العصر الرومانى المتأخر كان يمارس العقيدة المسيحية فى أي مكان تطأ قدماء، ولم يبال بأهمية المكان أو تكوينه المعمارى، تلك الظاهرة جعلته لا يبالى بالعناصر المعمارية سواء المحلية أو الوافدة، حيث تركت تلك الظاهرة تأثيراً فى إدراكه للمكان فى الشكل والتصميم، وجعلته قادراً على ممارسة الطقوس المسيحية فى سراديب أو مقابر أو معابد وثنية أو أمام حنية بينها فى منزله الريفى المتواضع.

من هنا يمكن القول بأن الصارة القبطية المبكرة لم تكن لديها المبررات الكافية لاستقطاب طرز معمارية وافدة من بيزنطة التى لم تتكون بدخلها مستويات ثقافية أو حضارية أو معمارية مناسبة حتى نهاية القرن الرابع الميلادى تستطيع أن تصدرها لمجتمع حضارى لديه أمثلة شامخة وقائمة ومعاصرة له. وبالتالى فإن مفهوم الأصالة المحلية فى الصارة القبطية يمكن بسهولة إدراكه فى العديد من الأمثلة التى سوف نوردتها فى هذه الدراسة، وليكن هدفنا البحث عن خصوصية محلية لهذه الصارة فى مصر.

خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين، بدأ حركة انتشار الكنائس والأديرة فى مصر، وعلى الرغم من أن تحديد تلك البداية جاء من قبل المصادر الأثرية المتوفر لدينا حتى الآن، إلا أن هذا لا ينفي وجود كنائس مبكرة قبل هذا التاريخ<sup>(٣)</sup>، ولكن التطور المعماري للكنيسة أو للتكوين الدينى قد نستطيع أن نميزه ونحدد ملامح تطوره منذ القرن الخامس للميلادى. وقد ولكب هذا الانتشار أن المسيحية انتقلت من مفهومها الخاص بحرية العبادة عند الأفراد إلى هيمنة كنسية مقننة ومقيدة، وبالتالى فإن ظهور الكنائس الكبرى لاستيعاب أعداد كبيرة من المؤمنين الذين يتوافدون عليها لتقديم

الصلوات وممارسة العبادات تحت سلطة الكنيسة والأساقفة المعينين، قد أزم ذلك تحديد أماكن كبرى بعينها مع استحداث نماذج معمارية متطورة تراكب الظروف البيئية والمناخية وتحقق مفهوم السيطرة للكنيسة في ظل الصراعات المذهبية خلال القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

ويبدو أن إحساس المصريين بالاضغوط اللاهوتية والإنشاقات المذهبية قد أثر على زيادة مفهوم السلطوي في السيطرة على عقيدتهم والدفاع عنها وعن مريدتها حتى لا ينصلوا عليهم، وبالتالي انتشرت الأبروشيات في معظم المدن المصرية آنذاك. على الرغم من ذلك فإنه من الصعب حتى الآن تحديد أغلبها، والتي كانت تحتوي على عدد كبير من الكنائس لا نستطيع أن نثبت الشكل المصاري الخاص بها حتى الآن إلا من خلال أقوال المؤرخين المسيحيين أو للعرب، فعلى سبيل المثال لم يعثر على أطلال كنيسة واحدة في مدينة الإسكندرية على الرغم من كونها صاحبة الفكر المسيحي في حوض البحر المتوسط في تلك الفترة<sup>(١)</sup>، ويمكن قياس ذلك على أغلب المدن المصرية الأخرى التي شهدت مرحلة تطور وتغيير عمراني كبير بعد الفتح العربي. فالاكتشافات الحديثة قد حدثت إلى حد ما ملامح بعض الكنائس في مدن مثل أنتيوبوليس تتفق مع ملامح بقايا كنيسة هيرموبوليس ماجنا<sup>(٢)</sup>، وتمطينا نموذج لصارة للقرن الخامس الذي يمزج بين مفهوم العمارة المصرية القديمة والصارة الهلنستية-الرومانية، وهو اندماج نابع من محلية شديدة الخصوصية جاءت لتلبية متطلبات شعائر دينية جديدة، وبالتالي كان من الضروري وجود صالة كبرى واسعة لاجتماع سكان البلدة أو الإقليم لا يمكن حمل سقفها على الحوائط فقط، فكان لابد من زرع أعمدة بداخلها، والنموذج الديني القريب إليهم آنذاك هو صالة الأعمدة الكبرى في المعابد المصرية، والتي كانت تعتبر باعثاً للرهبنة والتداسة، وبالتالي فمفهوم البازيليكا لم يكن بالضرورة تأثير روماني، فهو مصري في المقام الأول، بينما استخدمت التكوينات المعمارية (الهلنستية - الرومانية) لكونها اللغة المعمارية الممارسة في مهنة البناء والتشييد آنذاك، وكذلك إمكانية تنفيذها لكونها سمة عصرية وسريعة التنفيذ وقليلة التكاليف، وهو الأسلوب الواقعي في مفهوم العمارة المحلية في مصر آنذاك، فالحديد من المدارس الفنية المعمارية في مصر قد

ازدهرت خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين بفتاح نماذج معمارية تولكب تطور العقيدة المسيحية المحلية مصرية للطابع.

ومع دخول العرب إلى مصر في منتصف القرن السابع الميلادي، شهدت البلاد حركة غريبة من الهجرة والتبديل والاكتمال للتوسعي في العمارة الدينية المسيحية، وبذلت حركة الانتقال تمامهم في تغيير الطبوغرافية العاملة لمواقع الكنائس والأديرة حتى أن حركة البناء بعد الفتح العربي قامت على أنقاض الكنائس والأديرة الماضية، الأمر الذي ساهم بصورة فعالة في زيادة صعوبة البحث عن مضمون معماري مستقل، كما أنه لقي بظلاله الكثيفة على الوصول إلى حركة تطور معينة في ظاهرة معمارية، ولم يكن التغيير والاستحداث المستمر بعد الفتح بهدف ديني أو فني، فوتمكن القول بأن ظاهرة العشوائية المعمارية الواضحة في العمارة القبطية تزيد من قوة العنصر المستخدم، وتولكب عشوائية انتشار المسيحية ومرحل تطوروا الكبيرة في مصر، وهو ما يمكن تقديمه كرد على أصحاب التأثيرات البيزنطية أو الخارجية.

### ثانيا: عمارة الكنائس ونور العبادة

اتجهت المباني الكنسية في مصر لمواجهة تجمعات المؤمنين الذين يتوالدون من أجل إقامة الصلوات وممارسة الطقوس والعبادات شأنهم في ذلك شأن أسلافهم المصريين الذين كانوا يتوالدون على المعابد الشعبية لممارسة الشعائر الدينية. ومن المؤكد أن هناك شمة علاقة بخصوص مكان العبادة بين العصرين، وأن الاتجاه إلى المعبد مثل الاتجاه إلى الكنيسة، بل أن المتابع للوجود المسيحي في المعابد المصرية القديمة يجد أن هناك حالة من الإصرار عند المسيحيين الأوائل على اعتبار أن المعبد القديم أو المقبرة هي المكان المقدس الوحيد على أرض مصر، وبالتالي ترك ذلك تأثيرا واضحا في التكوين المعماري لشكل البناء المقدس الخاص بالمسيحيين المصريين. هذا الاتجاه لا يتعارض مع مفهوم التخطيط البازيليكي الذي رغب العديد من العلماء أن يحدوا به مخططات الكنائس المصرية المبكرة، ولكن مناقشة هذا التخطيط وتطور عناصره المعمارية لابد أن يكون مقترنة بعنصر البيئة والمجتمع في مصر، ولا يمكن مناقشتها بمفهوم الهندسة المعمارية عالمية الطابع ذات السمة الغربية البعيدة عن البيئة

وتفاعلها مع المجتمع المصري. وبالتالي يجب الاعتراف بأنه ليس هناك طرازاً محدداً عالمياً للطابع اتخذ في مصر كنموذج لمعارة الكنائس، فقد اختلفت النماذج المعمارية من إقليم إلى آخر، فالطرز كانت متعددة منها، القبايليكي، والقبلي، والبازيليكي المقيب، والمربع ذو قبة، والدائري وغيرها، وجميعها نظم معمارية متكاملة كشفت عن عناصر فنية تريد من قوة التأثير المحلي في التكوين المعماري الكنسي في مصر، في مناطق باويط وكاليا وسقارة وغرب الإسكندرية وغيرها من المدن المصرية، وسوف نحاول هنا أن نستعرض تلك الظواهر المعمارية وتوضيح مفهوم تطورها حتى الفتح العربي.

تتخصص الأمثلة القليلة التي يمكن من خلالها تتبع ظاهرة بناء الكنائس القبطية في مصر في مناطق هيرموبوليس ملجنا (الأشمولين) والديرين الأبيض والأحمر بسوهاج، دير أبو مينا بمربوط، نماذج كنسية عثر عليها في باويط وسقارة وكاليا، بالإضافة إلى أمثلة أخرى حديثة الاكتشاف في بلوزيوم وأنتيوبوليس، كذلك في منطقة شمس الدين (بالواحة الخارجة) ودير الحجر (بالواحة الداخلية)، وفي حفائر دير النقيون Naqun بالفسيوم، وبعض المقابر التي تحولت إلى كنائس في أناسيا، للكنيسة الكبرى في كاليا QR 195<sup>(١)</sup>، تلك الأمثلة تحقّق مفهوماً مفاده أن نظام الكنائس المستقل لم يكن معروفاً في مصر إلا بعد الاعتراف بالمسيحية حوالي منتصف القرن الرابع الميلادي.

أما البدلية أو مفهوم المبنى الديني العقائدي قبل تلك الفترة، فيحتمل أن يكون قديماً على مفهوم تعديل أحد المباني العامة أو الخاصة مثل المنازل أو المعابد القديمة أو المقابر أو السراديب من الناحية المعمارية وذلك بإضافة عنصر حيوي لممارسة الطقوس الجديدة مثل الحنايا Apsis، وهو الجزء المعقود نصف الدائري أو متعددة الضلوع أو على شكل بيضاوي يمثل الجهة للشرقية دائماً، وهو (القبة) للممارسات الطقسية<sup>(٢)</sup>. وبالتالي فإن انتشار أو استحداث تلك الحنايا في بعض المباني القديمة غير الكنسية قد يكون سبباً مقنعاً لممارسة الطقوس المسيحية في مصر في فترة ما قبل الاعتراف بالمسيحية، بل ظلت ظاهرة معمارية مصرية للطابع ربما حتى القرن السادس الميلادي، فالأمثلة القليلة في مقابر البجوات ومبنى كوم أبي جرجا غرب الإسكندرية أمثلة ظلت قائمة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السادس الميلادي.

ففى مقابر البجوات بالواحة الخارجة<sup>(٤)</sup> (شكل ١-٤) يمكن رصد تلك الظاهرة بشكل مميز ومقتع، فقد حدث تعديل هام ومعتبر لعمارة المقابر وتحويلها إلى أماكن للعبادة، ويمكن ملاحظة ذلك فى المقابر رقم (٢٣، ٢٤، ٢٥) على التوالى (شكل ٥-٦)، فى المقبرة رقم (٢٣) أزيل الجدار الفاصل بين الحجرتين وأقيم صفان من الأعمدة وهو نمط يقترب من النظام البازيليكي فى مرحلة مبكرة من التواجد المسيحي فى الواحات. ومع مرور الوقت أضيف تعديل آخر فى المقبرة رقم (٢٤) والتي استحدثت بها مدخل رئيسي مدعم بدعائم حتى يتحمل دخول وخروج المؤمنين، كما وسعت المقبرة من الداخل بدهليز طويل ملاصق لمقبرة رقم (٢٣) وزودت بحنية ومحراب Bema وهو مكان مطلق لتقديم خدمة للقداس وهو يشارك الحنية فى التكوين المعماري. وكان محراب الكنيسة للتغطية عادة يعلو مستوى الصحن (لرضية المبنى عموماً) حتى ينظر إليه من المدخل فى خط مستقيم، تلك الظاهرة لم تكن متوفرة بالكامل فى المباني القديمة، وكان من السهل آنذاك أن يعلو سطح المحراب أو الهيكل وهو ما كان متوفر فى المقبرة رقم (٢٤) حيث تم فصل الهيكل عن الصحن بحاجب خشبي لا تزال آثاره واضحة حتى الآن. وتمطينا التوسعات المعمارية الحادثة فى المقبرة رقم (٢٤) دلائل هامة على أنه ليس على المصريين قيود فى الالتزام بشكل معماري معين لإقامة شعائرتهم الدينية بداخله، والاكتفاء ببعض التعديلات التى تدخل فى صميم الطقوس ولا غنى عنها مثل الحنية والمحراب، وهو نفس التعديل الذى نجده بصورة مشابهة فى المقبرة رقم (٢٥)، والتي تحولت مع المقبرتين (٢٣، ٢٤) إلى مكان كنسى كبير فى المنطقة يحتمل أنه يعود إلى النصف الأخير من القرن الثالث الميلادي، وإن كانت بعض التعديلات يمكن إرجاعها إلى القرن الرابع الميلادي.

وفى فترة زمنية لاحقة (حوالي نهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي) كحتاج المسيحيون فى منطقة البجوات إلى مبنى واسع مع استمرارهم فى المقبرتين (٢٤، ٢٥)، فقد قاموا بتعديل وتوسيع مقبرة خلصة كبرى يحتمل أن تكون لأسرة ثرية أطلق عليها المقبرة رقم (١٨٠) (شكل ٧-٨) وهى مقبرة تخضع فى تصميمها للشكل العام لمقابر البجوات حيث الحجرات المربعة ذات السقف المقبب، ثم بعد التعديل وإزالة الحوائط والفواصل الجدارية لتكوين صالة كبرى استحدث النظام البازيليكي المبكر<sup>(٥)</sup>، فالمبنى

يتكون من ثلاثة أروقة داخلية تفصلها عشرة أعمدة مقسمة إلى صفيين، وفي نهاية الجانب الشرقي دخلتان إحداهما سمكية عن الأخرى، وهما يكونان معاً هيكل الكنيسة. ولأن المبنى مصمم باتجاهات معينة ولم يراع فيه جدار القبلة الشرقي، فقد وضعت الحنية في حجرة المدخل وهي مباشرة للدخل الذي ينعطف يمينا إلى صالة الاجتماعات، وهناك حجرتان في الجهة الغربية خصصت للقرايين أو لطقوس تناول المباركة، كما أن المبنى من الخارج أحيط برواق معمد بأعمدة دائرية لإضفاء عنصر التخصص بين مباني المقابر الأخرى المحيطة به. تلك الكنائس المقامة وسط مقابر البجوات توحى بشبه ديرية خاصة. ولكن نجد أن معظم المقابر قد حدث بها تعديل من أجل إعدادها لممارسة لطقوس الدينية أو لكي تلائم حياة راهب في قلايته أو صومعته (شكل ٩-١٢)، وبالتالي فإن تلك الكنائس كانت مخصصة لممارسة العبادة من هؤلاء الرهبان الذين سكنوا تلك المقابر على أطراف مدينة البجوات.

ويمكن متابعة ظاهرة التعديل أيضاً في منزل كرم أبو جرجا جنوب غرب الإسكندرية<sup>(١١)</sup>، (شكل ١٣-١٨) والذي بنى بداخله سرداب من حجرتين أعدا خصيصاً للممارسة الدينية، ويوضح تخطيط الحجرتين أنهما نفثتا من أجل شعار دينية خاصة بأهل المنزل أو المحيطين بهم، فالسرداب محفور في الصخر يصل إليه بسلم يفتح على صالة مربعة الشكل متصلة أصغر حجماً (مربعة) مزودة بحنية رسم عليها بالفريسكو منظر لمتعبد يقف في حديق الجنة، وللتكوين المعماري في الحجرتين بسيط للغاية وثقائلي في إثبات مساحة واسعة وزخارف جدارية دينية متصلة بالمفهوم الروحاني للشعائر الدينية مثل صور تشير السيدة العذراء وصورة للقديس أبي مينا وسط الجملين، وزخارف هندسية ونباتية، على الجزء المستطيل بين الحجرتين صور لفنان بورتريه للمسيح بين رؤوس الملائكة.

وتذكرنا فكرة اتصال الحجرتين معاً في مبنى دنيوي في الفترة ما بين نهاية القرن الخامس وبداية السادس الميلادي بمبنى علم شلتوت<sup>(١٢)</sup> (٣٠ كم غرب الإسكندرية - العامرية) حيث استحدثت تلك التعديلات بنفس الكيفية في حجرتين تم تزويدها بزخارف جدارية دينية وهندسية ورمزية مع وجود حنية شرقية، وبالتالي أصبحت المعمارة الطقسية هنا تضم عناصر أساسية صالة كبرى أو حجرة واسعة، زخارف جدارية دينية

وزخرفية وهندسية، حنية ومحراب، تلك الخصائص المعمارية حددت مفهوم أو نمط الكنييسة القبطية محلية الطابع منذ القرن الثالث تقريباً وحتى القرن السادس الميلادي، وهو مفهوم أوجنته حرية العبادة وحرية الأماكن وحرية العناصر الزخرفية المختلطة بما يتفق مع ظاهرة التعديل التي كانت أولى الظواهر المعمارية في مصر المسيحية.

ويمكن متابعة الحدود للمعمارية للكنيسة القبطية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين من خلال التكوين البازيليكي المعتاد الذي يتكون عموماً من صالة كبرى مقسمة إلى ثلاثة أجزاء أكبرها للصلاة الوسطى<sup>(١٢)</sup>، ويتم التقسيم بواسطة صفيين من الأعمدة التي تبدأ من المدخل حتى الحنية الشرقية، ويبدو أن هذا التكوين المعماري قد حدث له إضافات أو تعديلات معمارية تتفق مع البيئة وعدد المؤمنين الذين يتوافدون للصلاة، وكذلك روح التصميم ذاته، (أساسه، المواد المستخدمة في بناءه، طرق البناء وغيرها).

ونجد أن التأثير المعماري للمعابد الفرعونية قد يكون الموحى الأول لهذا التصميم<sup>(١٣)</sup>، ولا نستطيع أن نغفل التأثير الكلاسيكي في النظام البازيليكي، ولكننا نناقش هنا هذا النظام المعماري بما يتفق وأنواع المعيشة له والاحتياجات الضرورية من توسيع وإضافات وخدمات يومية. ومن هنا يمكن القول بأن الطراز المنفذ في مصر هو طراز مصري نابع من خبرة مصرية متعايشة مع النماذج المصرية والكلاسيكية فترة طويلة حتى صارت الظواهر المعمارية الكلاسيكية جزء لا يتجزأ من عمارة العصر، وبالتالي تلك الكنائس لم تنفذ من جانب الحكومة برؤية عالمية الطابع فتلتزم بطراز معينة، بل أن المحلية الشديدة قد تبدو واضحة في طرق البناء وأعمال المحار الجصية المبطّن للجدران لإخفاء رداءه الأحجار وعدم استوائها، كذلك الاتجاه إلى عناصر التكوين المصري في المعابد الفرعونية الجنازية الطابع والتي تتصل بالاستقامة المحورية من المدخل حتى قس الأقداس أو حجرة المقاصير، تلك الحدود المعمارية نجدها متميزة في المبنى البازيليكي الذي يعتمد على المحور المستقيم من المدخل حتى الهيكل والحنية، ومع الزيادة التي تقضيها ضرورات العمل الطائفي من زيادة عدد الحجرات التي وزعت خلف الهيكل، وهي حجرات خاصة بالقرابين والكهنوت وغيرها من الأمور الطقسية، وهي ظاهرة نجدها واضحة في عمارة المعابد الجنازية التي



أحيطت بحجرات متعددة الاستخدامات للأغنية المحلية ولأنواع مختلفة من الطقوس الجنائزية، ويمكن الاستدلال عليها في كنائس هرميوبوليس ماجنا<sup>(١٣)</sup>، (شكل ١٩) وكنيسة دير الأنبا شنودة (بالدير الأبيض)<sup>(١٤)</sup> (شكل ٢١-٢٣) وكذلك في التعديلات التي قامت عليها أنقاض للكنائس الثلاث في دير بالخموميس (بفاو قبلي)<sup>(١٥)</sup>، (شكل ٢٠) هذه الظاهرة يمكن من خلالها تحقيق مفهوم التطور المعماري وفقاً لاحتياجات المؤمنين وروح العقيدة وعصرها، وهو ليس بتأثير غربي كما هو معتاد الرجوع إليه دون إحساس بطبيعة المكان وطبوغرافيته والرؤية الاجتماعية والثقافية للمجتمع المصري في تلك الفترة.

في مقارة وبجوار مجموعة زوسر تم الكشف عن ظاهرة معمارية كبرى متمثلة في عمائر دير الأنبا أرميا (شكل ٢٤-٣٠)، وقد أسهمت مجموعة زوسر الجنائزية والمقابر والمعابد المصرية المجاورة لهذا الدير في التأثير على عناصره المعمارية بصورة مادية ومعنوية، فبعيدا عن التكوين الديري- الذي سوف نتحدث عنه لاحقا- يهنا هنا الكنيسة الكبرى التي نفذت لأول مرة على مستوى أعلى من مستوى سطح الأرض<sup>(١٦)</sup>، فالكنيسة يمكن الصعود إليها بسلم مجاور للجدار وهو نظام فرعوني معروف في المعابد الجنائزية، والمبلى منفذ على النظام البازيليكي ويحتمل أنه قام فوق أنقاض كنيسة صغيرة أسفله من القرن الخامس الميلادي، ويقع مدخل المبنى جهة الغرب ويفتح على صالة أمامية، وهو مدخل منكسر ذو بهو مقسم إلى ثلاثة مداخل، كل مدخل يحتمل أن يكون قائماً على عمودين متصلين بعقد دائري أو بيضاوي، تلك للمدخل تؤدي إلى الصالة الرئيسية في المبنى وهي مقسمة على نمط المعبد المصري حيث تنتشر الأعمدة فيها على ثلاث اتجاهات (جنوبية وشمالية وغربية) في صفوف، الصف الغربي يواجه المدخل، والصفان الشمالي والجنوبي يسمان الصالة إلى ثلاثة أجزاء أوسعهم الجزء الوسط، فسي الجهة الشرقية نجد حنايا للكنيسة، وهي حنية كبرى في الجدار الشرقي يستندهما في وقت لاحق حنية أخرى يتقدمها هيكل خشبي قائم على دعائم حجرية في الأرضية، تلك الحنية الجديدة تبدو أحدث من الحنية الخلفية المقامة دون بروز خارجي فسي جدار الكنيسة، وهو نمط يميز للكنائس القبطية في مصر، ومن المحتمل أن تكون الاحتياجات الكهنوتية قد ألزمت رهبان هذا الدير بإنشاء مجموعة من الحجرات الخلفية

للقرايين وأدوات الطقوس، لذلك صموا على تقديم الحنية حتى جدار الهيكل القديم الذى استبدلوه بهيكل آخر وذلك للاستفادة من تلك المساحة الخلفية.

وقد ازدهرت فى عمارة الألبا أرميا الأخاديد المنحنية أو الحنايا الصغرى والكبرى المزينة على الجدران الشرقية أو الغربية لحجرت الدير عموماً، تلك الظاهرة مصرية الطابع وهى إحدى سمات الطراز المعماري القبطي فقد خصصت قديماً فى المعابد المصرية كمقاصير لوضع تماثيل الآلهة أو بعض الدفقات الطقسية فى المعابد الجنائزية مثل دفنات سايس وبوتو، ففي إحدى الحجرت الكبرى فى دير الألبا أرميا (حجرة ٤٠، ٤٧) (شكل ٢٨-٢٩) والتي تحولت إلى كنيسة بعد أن اكتظ الدير بالراهبان، أو لبعد للكنيسة الرئيسية عن مكان إقامة هؤلاء الراهبان، خصصت تلك الحجرة كمكان لممارسة الطقوس الدينية، فقد تم إزالة الجدران بين الحجرتين، وصمم فى الجدار الشرقي ثلاث حنايا (مقاصير) خاصة رسم عليها صور للسيد المسيح والعذراء ولثنتين من الملائكة. المقاصير الثلاثة (الحنايا) قائمة على صومدين مرسومين على الجدار (بالفريسكو) وهو تقليد يتم عن محلية شديدة فى التعامل مع اقتصاصات المكان الذى يتم عن نقش وزهد شديدين، وقد استحدث الراهبان إقامة هيكل أمام الحنايا الثلاث والذي جاء على مستوى مرتفع عن سطح الأرض للحجرة، ولقاموا عليه هيكلًا خشبياً يفصل المحراب عن الصلاة. تلك السمات قد تحدد لنا أن ظاهرة التعديل لخدمة الممارسة الطقسية كانت ظاهرة معمارية محلية للطابع فى تصميم الكنائس المصرية ذات الطابع الخاص.

فى بازيليك الأشموين (هيرموبوليس ماجنا) (شكل ١٩) بلغ الطراز البازيليكي أقصى حدوده، وعلى الرغم من الاتجاه نحو للتأثير البيزنطى فى الأشموينين، إلا أننا نجده يميل إلى ظاهرة محلية مصرية الطابع لم نجد لها مثول متكامل خارج مصر، وهى ظاهر الحنايا الثلاث فى الجزء الشرقي من الكنيسة<sup>(١٨)</sup> أو ما يعرف بطراز (تترلكوش) The Tertaconch (الحنايا ثلاث)<sup>(١٩)</sup> التي أقيمت على مستوى أعلى من سطح أرضية الصلاة لحمل الهيكل الذى يحتوى على مذبح وهيكل خشبي ربما خصص بعد ذلك لحمل الأيقونات المقدسة. تلك الظاهرة، عرفت خطأ بالطراز الصليبي أو البازيليكي ذو الأجنحة الصليبية، ولكنه يختلف عن البازيليكا ذات الشكل الصليبي

والمنتشرة في بيزنطة وسوريا ولقائمة على حنية واحدة وذراعين إما على شكل مربع أو شكل مستطيل وفى بعض الأحيان كان للشكل نصف دائري<sup>(٢٠)</sup>، بينما نجد هنا التكوين الدائري منفذاً بعنبة شديدة متماوي في العملاقة والحجم، ويبدو أن تأصيله كان في كنيسة الأشمونين ومؤرخ بالربيع الأول من القرن الخامس للميلادي. ثم أصبح سمة محلية في بناء الكنائس، ويمكن الاستدلال عليه في كنيسة دير الأنبا شنودة (الدير الأبيض) وكنيسة دير الأنبا بيشوى (الدير الأحمر)<sup>(٢١)</sup>. (شكل ٢١-٢٢)

ويبدو أن التطور المعماري للكنائس ذات الحنايا الثلاث كان مرحلياً، فقد تطور بإضافة حنية رابعة، وتصبح الصلاة الوسطى مربعة إلى حد ما، والتفسير هنا إما ليوأكب حدود معينة لمساحة أرضية الكنيسة كما هو الحال في كنيسة أبو مينا (الكنيسة الشرقية وكنيسة القبر الثاني) الإسكندرية<sup>(٢٢)</sup>، (شكل ٣١-٣٥) أو كان تطوراً طبيعياً لظاهرة التتركونش ولكن في المساحات الواسعة ذو الشكل المربع، حيث فرضت ظروف وجغرافية الأماكن الواسعة تلك الضرورة وبصفة خاصة للكنائس التي شيدت خلال القرن الخامس والسادس وكانت إلى حد ما غير ملتزمة بالعقيدة النيقية القبطية، وبالتالي فإنه من المحتمل أن يحمل هذا التفسير أيضاً رؤية محلية في الكنائس القليلة التي تحتوي على أربع حنيات دون أن يكون لهم وظيفة طقسية في الكنيسة الكبرى في بلوزيوم، وأيضاً في كنيسة تل الفرما ويرجعان إلى القرن السادس للميلادي<sup>(٢٣)</sup>.

ويمكن القول أن ظاهرة تعدد الحنايا في التكوين البازيليكي ظاهرة مصرية خاصة بكنائس وادي النيل، فالأمثلة التي عثر عليها في مصر تعود إلى القرن الخامس الميلادي، تتمركز في مصر العليا والوسطى، ولتقليل منها نجده غرب الإسكندرية مع مثال واحد في سيناء، وبالتالي فإن التفاعل المصري مع هذا الشكل المعماري يعبر عن تأصله في مصر، كما أنه ليس بملكنا حالياً وضع مقارنة مع نماذج كنسية لهذا الطراز في آسيا الصغرى وسوريا، وهو ما حاول (جروسمان) أن يعبر عنه دون أن يذكر لنا الأمثلة الدالة على ذلك<sup>(٢٤)</sup>، فضلاً عن أن عوامل ضعف التاريخ في تلك الأنماط من الجانب المعماري آنذاك قد تميل إلى تحديد مدى استقرار الظاهرة وانتشارها وتطورها في مصر، وقد يكون أبلغ وأكثر إقناعاً من حدود التأثير من أمثلها في آسيا الصغرى وسوريا اللذين يرجعان إلى القرن السادس أيضاً.

فضلاً عن ظهور تلك الحنايا بأشكالها المعروفة ( نصف دائري - بيضاوي - دخلات مستطيلة قائمة على أصدء لها عقد علوي) للرسموة أو المنحوتة والمنشورة على جدران البازيليكاء، قد يكون نمطاً مصريةً مرتبطاً أولاً بحالة ممارسة العقيدة في الأديرة للرهبانية في مصر داخل كنائس الأديرة، فقد كان وجود حنايا داخل قليات الرهبان من أهم عناصر التكوين الرهباني في أديرة بلوط وسقارة وكالبا وتمثل نمونجا محلياً في التعامل مع التصميم المعماري المستخدم.

وقد لوحظ في أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومي للكنيسة، والذي غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المسفر) قد يبدو للنظام الأقدم للكنيسة، وهو مدخل ذو ردهة يؤدي إلى صالة أمامية، أما المداخل الثلاثة فهي قائمة على فتحت معقودة بسقف نصف برميلية تمثل مدخل ذو ألبية، وهي ظاهرة تنتم بالتكيف البيئي الخاص بالمنطقة، فبعض الكنائس المصرية المستقلة (وليس القائمة داخل أديرة) كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الألبية كنوع من حماية المصلين الذين يتوافدون على للكنيسة قبل أن تفتح، وهي ظاهرة محلية يمكن متابعتها في العمارة الريفية في مصر، ولكن لوحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المدخل الثلاثة قد يبدو عليها ظاهرة الاستعراض الفني من زخارف وعقود مركبة تملوها شرفات ومقاصير عقدية، مثل التي عثر عليها في أديرة سواهج<sup>(٢٥)</sup>، هذا النمط قد يكون مرتبطاً إلى حد ما بظاهرة ألوان النصر الرومانية، ولكن هذا الأسلوب كان يستوقف على الإمكانيات الاقتصادية للكنائس التي في فترات متأخرة (ما بعد القرن الخامس تقريباً) كانت تتقبل معونات مالية أو مادية عبارة عن تنفيذ وجهة للكنيسة من بعض الأباطرة، وهي في نفس الوقت تتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مع الإمبراطور والكنيسة البيزنطية، وبالتالي لمستوى الثراء الذي نجده في المداخل العمومية قد يكون حالة استثنائية فرضت نفسها على عمارة الكنائس في وقت معين.

وعلى الرغم من أن البقايا الحقيقية لكانائس مصر القبطية قد نعد: بدون شك إلى ما بعد الفتح العربي<sup>(٢٦)</sup>، إلا أنها - كما أشرنا من قبل - تنفقد الإحسان بالأصالة لما حدث بها من تعديلات وتغيرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بيا، وتدرج تحت هذه العبارة كنائس عديدة للزمت حتى الآن بالطابع المصري الخاص الذي يتكون من البهو

الخارجي المكشوف، الصحن أو الصالة الوسطى من الجناحين المكونين للشكل البيزنطى، ثم الهيكل الأوسط الخاص بالشمامسة والمرتلين أثناء تلاوة للقداس، وهو يرتفع على سطح أرضية الصحن، هذا الهيكل الخشبي المزخرف يستخدم فى بعض الكنائس كحامل للأيقونات، يليه الهياكل الثلاثة التى يقع بداخلها المذبح ثم المدرج الرخامي الذى يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائري يعلو القبلة أو الحنية التى تصور السيد المسيح فوق العرش. تلك هى السمات القبطية فى عمارة الكنائس والمستمرة حتى الآن.

### ثالثاً: عمارة الأديرة والقبليات الرهبانية

إن الثقافة المسيحية الباقية حتى الآن هى ثقافة رهبان، ازدوجت خلالها الروبة الفردية والجماعية التى نتجت من مفهوم التقنين الرهباني بين نظامي للتوحد وللشراكة، فقد كان الانسياق نحو الفردية والجماعية عنصر تحده تفاعلات السلطة الكنسية فى مصر مع هؤلاء الرهبان الذين أثروا كثيراً فى المجتمع المصري لالتصاقهم المباشر به وروبتهم المثالية بصفة دائمة.

يقول (ريوفينوس) فى Historia Monachorum<sup>(٢٧)</sup>:

" لقد رأيت أيضاً رهطاً كبيراً من الرهبان من سائر الأعصا، يعيشون فى البرية وفى الريف، وكان عددهم يفوق الحصر، أنهم كثيرون جداً لدرجة أن إمبراطوراً أرضيا لا يمكنه أن يجمع جيشاً كبيراً بهذا العدد، لأنه لا توجد ولا مدينة فى مصر وطيبة ليست محاطة بالرهبان أو النساك كما لو كانت محاطة بأسوار."

تشير تلك المعلومة (إذا كانت على صواب) إلى انتشار غير طبيعي للأديرة الرهبانية فى مصر، وكان العقيدة المسيحية القبطية فى النصف الثاني من القرن الخامس كانت عقيدة رهبان، ومن ثمة كانت عمارتها الدينية المبينة على أطراف المدن لم تكن تختلف كثيراً عن المعابر للدنيوية لدخل كردون المدينة أو القرية، فوجد المؤرخ الرهباني (بلاديوس) يبالغ فى أن مدن بأكملها كان سكانها من رهبان مختلفين<sup>(٢٨)</sup>. ولكن رغم قلة المصادر المعمارية، إلا أننا لا زلنا حتى الآن نكتشف الكثير من أطلال هذا

العصر الذى تميزت فيه العمارة الدينية بنموذج مصري الطابع منفرد ونابع من احتياجات روحية خاصة بالممارسات الدينية المسيحية<sup>(٢٩)</sup>.

ومما لا شك فيه أن البدايات الأولى للتكوين للديرى لا تزال مبهمة عند الأثريين، وتزداد الصعوبة في الأديرة التى لا تزال قلقة حتى الآن، ولكننا هنا نحاول أن ندرك معالسى معمارية خاصة بالعمارة الديرية تتفق مع روح العقيدة، وتعطى انطباعاً عن مفهوم تطورها وانتعاش المصريين بها حتى يحققوا من خلالها رؤية إبداعية معمارية خاصة بهم.

هناك مواقع عديدة تحمل سمات العمارة الديرية، مثل أديرة الألبا أرميا في مقارة، ودير الألبا أبوللو ببلوبوط، وأديرة منطقة كاليا، والمناطق الأصلية للقدسية في أديرة وادي الطرون والبحر الأحمر وأبو مينا، مع المقارنة بأديرة متأخرة في إسنا والذوبة. ولكن لسبل أن نخوض في تحديد الملامح المعمارية في تلك الأديرة، يجب أن ندقق مسئلة إقامة الرهبان في الفترة المبكرة في المعابد الوثنية والمقابر القديمة، وهل كان هذا دافعاً نحو الزهد والتقصي والسكنى مع الآلهة أو مع الأرواح للقدسية أم أن الاندفاع نحو ذلك كان بسبب الاضطهاد والهروب منه، وإن كان كذلك فلماذا استمروا في تلك المعابد قائمين فيها ربما حتى للقرن السادس الميلادي ؟

ويمكن القول بأن العلاقة بين المسيحية والوثنية من خلال التطور الديني خارج مدينة الإسكندرية كانت علاقة سلمية مختلطة غير منفصلة، ولندعيم ذلك الرأي يجب أن نلقى الضوء على ماهية تلك الاستخدامات المسيحية في المقابر والمعابد القديمة والتي ألزمت لنا عقيدة مسيحية محلية خاصة لها طابع مميز قائم على أصول حضارية ثابتة. اتخذ الرهبان الأوائل من المقابر المصرية القديمة مسكناً ومركزاً للعبادة والاحتفال بأعياد الشهداء، فالعزلة في المقابر القائمة في المناطق النائية والمنعزلة كانت ذات سمات قدسية وروحية وأحاسيس عالية المستوى بالمفهوم الروحاني. وكان ذلك مكاناً ملائماً لممارسة العقيدة الروحية في الشق التطبيقي للمسيحية المحلية، فقد عاش كل من أنطونيوس وبولا في مقابر قديمة، كما أننا وجدنا آثاراً مسيحية في مقابر بالعمارنة وبنى حسن وأبيدوس ومن أشهرها مقبرة دلجا Daga من الأسرة الحادية عشر لفرعونية حيث أصبحت نواة لدير عرف بعد ذلك باسم (دير ابيفانوس)<sup>(٣٠)</sup>.

ولعل حفائر معبد الدير البحري (الخاص بالملكة حتشبسوت) تدل على اكتشاف دير مسيحي مقام فوق المعبد بعب - دون شك - عن تحديد مفهوم الالتقاء بين الموروث الحضاري القديم والعقيدة الجديدة، وقد تميزت المومياءات التي عثر عليها في مقابر مدفونة داخل الدير، بسمات فنية خاصة تؤكد هذا الالتقاء، فالتلويح مصورة عليه المتولى بقناع حصي ملون في يده كأس به سائل أحمر (خمر مقدس) وفي اليد الأخرى يحمل سنابل للقمح، على ساعده الأيسر صور صليب معقوف، وأسفل الرداء نجد صور للكلية أنوبيس وأيوبوت إله المأوى، مع تصوير سفيلة (سوخاريس) Sacharis المقدمة التي تنقل الأرواح للعالم الآخر. هذه المومياء تبدو أنها خاصة بصاحب الدير المقام فوق معبد حتشبسوت<sup>(٣١)</sup>، (شكل ٣٧) وقد اتجه بعض العلماء إلى غنوسية هذا القديس من خلال تلك الصلابة (الصليب المعقوف) ومن ثم غنوسية الدير الذي أقيم فوق المعبد المصري في هذا المكان المؤرخ ببداية القرن الثالث الميلادي وحتى بداية القرن الرابع الميلادي<sup>(٣٢)</sup>.

هذا الاختلاف قد نجد شبيهاً له في مقبرة داجا، وكذلك زخارف جدران معبد دير المدينة، وأيضاً المقبرة رقم ٦٦ بولدي الملكات والخاصة بالملكة نفرتاري، وهو يؤكد تسلسل رهبان طيبة للسكنى وقضاء حياتهم الباقية داخل المقابر المصرية، كما أنها دلت في دراسات أخرى على علاقة للعقيدة الروحية الأيزوسية الأوزيرية بنمط العقائد الغنوسية ولا سيما في القرى المصرية البعيدة عن الإسكندرية، وهذا المفهوم أيضاً يمكن تدعيمه حديثاً في مقابر لم تنتشر بعد في منطقة دوش بالوحدات الخارجة ترجع إلى القرن الثالث للميلادي<sup>(٣٣)</sup>.

وقد تكون مسألة إثبات الممارسة الروحية للمسيحية - الغنوسية في المقابر القديمة، جائزة حتى الآن، ولكن الثابت بدون شك هو استغلال المعابد المصرية القديمة واستقرارهم بها ربما حتى القرن الثامن الميلادي. من بين المعابد الهامة، معبد دير المدينة في طيبة، (شكل ٣٨-٤٣) فمن خلال مشاهدة فعلية، نجد أن المعبد مخصص للإلهة حتحور من العصر الروماني<sup>(٣٤)</sup>، وحول المعبد أقيم سور من الطوب اللبن (من العصر المسيحي المبكر) لحماية المسيحيين الذين اتخذوا من هذا الدير مكاناً ومأوى ومكاناً لممارسة الطقوس، وانتشرت حول مبنى المعبد مجموعة من القلايات للرهبانية

الصغيرة المكوّنة من حجريّين أو حجرة واحدة مبنية بالطوب اللبن، وتفتح تلك الحجرات على صالة المعبّد الأمامية، ويحتمل أن يكون المعبّد قد استخدم ككنيسة مركزية لتلك الحجرات. وقد كتب الرهبان على الجدران الخارجية للمعبّد مجموعة من الأدعية والأسماء الخاصة بهم مع تصوير بعض الرموز والازخارف المسيحية، بينما ظلت جدران المعبّد من الداخل منقوشة بالنقوش الفرعونية كما هي، ولكن نجد الفنان القبطي قد نحت على البوابة الرئيسية للمعبّد وعلى النخلة اليسرى منها شخصية فارس يرتدى خوذة وملابس عسكرية رومانية الطابع ويمسك بيده سيف طويل يعلو الصليب، وهو هنا يمثل المسيح المخلص الذي يستقبل الرهبان الجدد أو الزائرين للمنطقة. (شكل ٤٣) من الأمور المحيرة في هذا المعبّد هي صعوبة عملية التلويح، والتي أهملها إلى حد ما مكتشفو المعبّد الذين اهتموا بالأثر الروماني على حساب الأثر المسيحي<sup>(٣٥)</sup>. ويمكن المسيل أيضاً إلى أن المباني المسيحية في دير المدينة تراكب البدايات الأولى للمسيحية المبكرة في الإقليم الطبيي وتقف بجانب آثار الدير البحري والأطلال المسيحية لكنيسة معبد هابو، والتي يمكن من خلالها تحديد بداية لوجودهم في المنطقة بالنصف الثاني من القرن الثالث للميلادي واستمروا ربما حتى القرن السادس الميلادي، وهي الفترة التي حددتها المصادر التاريخية حول أهمية الإقليم الطبيي في احتضان الأفكار الروحية وخروج رهبان منه وانتشار الغنوسية والعقيدة المانوية هناك، كما أن انتشار الأديرة الباخومية في نجع حمادي وفوه قد يزيد من عمق تلك التأثيرات الروحية في المنطقة، ويدعم مسألة الاختلاط بين الموروث الحضاري والعقيدة الجديدة.

وقد اتخذ الرهبان في الإقليم الطبيي من معابد فيلة وكلابشة وإفغو وإسنا وكوم أمبو أماكن للتعايش السلمي مع العقيدة المصرية، وعلى الرغم من غموض المسائل التاريخية إلا أن الوجود كان قائماً قبل الاعتراف بالمسيحية واستمر بعدها، الأمر الذي يؤكد مسألة الاتصال الثقافي آنذاك، وأن نشاط المسيحية والغنوسية خارج الإسكندرية كان كبيراً وله مبررات قوية تجعله متمسكاً بالإرث العقائدي المصري القديم.

ففي معبد بندرة بنيت كنيسة كبرى خارج نطاق المعبّد، (شكل ٤٥) واستمرت منذ القرن الخامس وحتى السادس الميلادي، وقد استغلت أحجار المنطقة في بناء الكنيسة التي امتدت صارتها حتى حدود المعبّد، ويحتمل أن يكون المعبّد قد استغل، وكذلك مبني



الولادة الذي يحتمل أنه استخدم كمعمودية كبرى في القرن الخامس، والهيكل المعمارية القائمة عند المتحف فوق أعمدة كورنثية كلها قد تعطي دليلاً على استخدام المعبد أيضاً، وهو الأمر الذي يجعلنا نذهب في تحديد علاقة بين الإلهة حتحور والعقيدة الفخوسية المسيحية، فنجد نفس تلك العلاقة القائمة في معبد دير المدينة وفي مبنى الولادة في الدير البحري، وفي معبد حتحور في فيلة، وفي معبدها في مدينة هابو، وبالتالي فإن رمزية (حتحور) بالأمومة ومراعاتها للأبناء حديثي الولادة قد يكون مؤثراً في مفهوم المذهب المصري في القرن الخامس الذي كان يبحث عن ألوية قومية للعزاء وأبنائها الطفل في مفهوم (التيوتوكس) والدة الإله<sup>(٣٦)</sup>، وبالتالي فإن ولادة المسيح كانت تقع دائماً ضمن الأسرار الفخوسية والتي لاقت قبولاً غير طبعياً عندما تفسر باستخدام موروث شعبي معروف من قبل، وهو نفس المصعب الذي أعتمد من خلاله المسيح (حورس الجديد) فجاء مخصصه (النسر) سمة هامة زخرفية داخل حنايا الطقوس الدينية في معبد نندرة. وبلا أدنى شك فإن العقيدة الفخوسية كانت صاحبة اليد العليا في توطيد تلك الرموز المصرية في العقيدة الجديدة، ولتت من خلالها تمنح المسيحية قوة وملحة إلهية خالدة في المجتمع المصري آنذاك.

ومن هذا المنطلق نجد أن سمة تكوين مفهوم معماري خاص للراهبان قد انبثق بالضرورة من خلال موروثها الحضاري القديم، وإن كانت هناك عوامل أخرى ساهمت في ذلك مثل العامل الاقتصادي الذي ارتبط بالراهبان في الاتجاه إلى حالات التزهّد والتقصّف والبعد عن المفريات المادية، والانغماس في الروحانيات، فقد ترك ذلك آثاره الواضحة على عمارة الأديرة، وبالتالي أصبحت خاصية مميزة في بناء حجرات صغيفة بالطوب اللبن - وهو الشكل الذي عرف باسم (القلابة) والذي يتخذ من القبة سمة أساسية - وهو الشكل الشعبي المحبب للعمارة الديرية في مهدها وربما امتدت حتى القرن السابع الميلادي.

ونلاحظ أن القلاية في تكوينها العام تشبه المقبرة المبنية، فالراهبان كان يعتبر نفسه قد مات عن العالم الدنيوي، وبالتالي فإن المقبرة هي المئوى الأخير له، وعلى ذلك اتجه للعيش بهاء - ولكن لماذا تم تعميم هذا المفهوم، وما هي الدوافع الشعبية المقننة بالفكر الاجتماعي التي جعلت المسيحيين يلجأون للمقابر للعيش بها ؟

وكانت الإجابة المتداولة بين العلماء هي البعد عن الاضطهاد واستبداد السلطة الرومانية، وقد يكون هذا التبرير جائزاً لثناء فترة الاضطهاد، ولكن تلك الظاهرة استمرت حتى بعد الاعتراف بالمسيحية وربما ظلت قائمة حتى القرن السابع الميلادي. فمن المعروف أن للتاريخ الكنسي المبكر يحتفظ لنا ومنذ للقرن الثاني الميلادي بصور كثيرة عن تكريم الكنيسة والمسيحية عموماً للشهداء، كما أن للفلسفة الغنوسية قدمت أيضاً تكريماً للشهيد اعتبرته أحد الطقوس الكنسية المتقدمة، ويمكن القول بأن كلمة شهادة μαρτύριον قد سلت لها ترجمة حرفية في اليونانية المسيحية تعني (كنيسة صغيرة لذكرى الشهيد) حيث كان هذا لكسى تكريم استطاعت الكنيسة أن تقدمه للشهداء<sup>(٣٧)</sup>.

في الحقيقة أنه من الثابت منذ منتصف القرن الثالث الميلادي، أن هناك طقوس دينية خاصة بالشهداء في الكنيسة، وأن هذه الطقوس غنوسية الطابع ومرتبطة بوجود مذبح في المقبرة أو الكنائس الصغرى المقامة على شرف روح هذا الشهيد الذي يحتمل أن يكون قد عاش داخل مقبرة وثنية قديمة، أي أن المكان الذي يدفن فيه جسد شهيد كان يقام عليه مذبح، ومن ثم تتحول المقبرة إلى كنيسة صغرى لذكرى هذا الشهيد، ويتوافد عليها المؤمنون. في فترة لاحقة توسعت تلك المقبرة واشترطت الطقوس للدينية للممارسة داخل المقبرة آنذاك وجود كاهن كان يقيم في المقبرة ويطلق عليه اسم (مارتيراريوس) μαρτύραριος أي خادم الشهيد. وعندما يتوفى هذا الكاهن يدفن في المقبرة نفسها بجوار الشهيد ويعين بدلا منه<sup>(٣٨)</sup>. ومع مرور الوقت أصبحت المقبرة مركزاً دينياً كنسياً ومقبرة للشهداء والرهبان مثل الحالة التي عثر عليها في الدير البحري، وكذلك في المقبرة رقم (١٥٠) من مقابر البجوات بالواحة الخارجة. (شكل ٤٦-٤٧)

من هنا يمكن القول بأن تلك الطقوس المشار إليها هنا عرفت في الكنيسة القبطية باسم (مارتيرولوجي) أو أخبار الشهداء، وقد جاء ذكرها عند (تريتيانوس ويوسابيوس وكليمنت)، وفي مكتبة وادي النطرون مخطوط (قبطي بحري) به طقس يتلوه الكاهن على روح الشهيد في مقبرة وليس في الكنيسة، وقد ثبت أن هذا الطقس كتب بناءً على للقرار رقم (٤٧) من مجمع قرطاجنة الذي عقد في عام ٢٥٧م عقب استشهاد أعداد

كبيرة من القيادات المسيحية في اضطهاد ديكويوس عامي (٢٥٠-٢٥١م) ، وقد أثر هذا المخطط بتحويل قبور الشهداء إلى قلايات وهو الاسم الذي صار بعد ذلك قلاية الراهب، حيث اختير كذلك حتى يكون الراهب في مكانة تقارب مكانة الشهيد وأن يقتدى به<sup>(٣٩)</sup>.

إن تطور العمارة الديرية في مصر خضعت للاحتياجات الروحية لنوعين من الرهبان المتوحدين وللشركة، فهناك الراهب المتوحد الذي يذهب إلى مقبرة أو سرداب أو مغارة مثل التي عاش فيها الأنبا يولا في الصحراء الشرقية ووصفها (بلاديوس) بقوله " الكهف الذي امتد إلى كاهن ولسما من الدافل ذو فوهة صغيرة تغلق بحجر كبير، ويمتاز بنظافته الفائقة ونبساط أرضه ونعومة التراب المنثور عليه وبحوار الكهف بعض الدخيل الذي يقتل ثمه"<sup>(٤٠)</sup>.

كذلك هناك مغارة على شاطئ البحر الأحمر يسكن بها رهبان عرفت بمغارة الجفنون، فضلاً عن مغارات الرهبان التي عثر عليها في قرية (نجع حماد سعيد) قرب أسندا، (شكل ٤٨-٥٠) والتي نحتت في الجبال بمقما بين ٥-٦ أمتار وقسمت من الداخل بحجرات متعددة كصوامع للرهبان، كما إنها احتوت على غرف للطعام والصلاة الجماعية والفردية بالإضافة إلى حجرات المطبخ والمخبز، وزودت بنوافذ علوية أنبوبية للتهوية والإضاءة، وترجع إلى القرنين الخامس والسادس الميلاديين<sup>(٤١)</sup>، هذا النموذج يحقق مفهوم ممارسة العقيدة وأهدافها كنوافع لصناعة بنية معمارية مناسبة دون البحث عن مكان محدد أو عناصر فنية زخرفية معينة.

تلك العناصر والأساليب البدائية يمكن الاستدلال عليها في أصول العمارة الديرية في مصر داخل معظم الأديرة الكبرى التي قامت في الأصل على حجرة منفردة أو بجوار مغارة أو حول مقبرة قديمة، وقد أحاطوا تلك المباني بسور لحمايتهم، وأقاموا كنيسة كبرى في وقت لاحق لإقامة الاجتماعات والصلوات، وهو المفهوم الذي يوضح أن النظام الانفرادي كان الأصل، وعندما ظهرت الشركة والتجمعات الرهبانية احتاجوا إلى مفهوم جديد في تطور عمارتهم الديرية، حتى أنهم وصلوا إلى تكوين مجتمع شبه منعزل عن العالم الخارجي أضاقوا إليه ما يستلزم حمايتهم من أسوار عالية سميكة مكونة من أكثر من طبقة، وأضافوا للجوسق (البرج أو القسالية) Castle وهو المكان

المخصص للحماية والدفاع عن الدير<sup>(١١)</sup>، وأصبح الدير معد ليكون مدينة متكاملة المعالي والخدمات دون الحاجة للخروج عنه.

تلك هي المكونات المعمارية للأديرة التي حدثت وتطورت بما هو ملائم للعقيدة وليس بتأثير معماري خارجي، كما يمكن تدعيم ذلك من خلال أمثلة نقدمها من أديرة باويط والأثيا أرميا بسقارة، وأديرة كالبا.

انتشرت في (باويط) مجموعة ضوائية من الحجرات التي ربما كانت أقدم زمناً من الكنيسة الكبرى التي نفذت على الطراز البازيليكي في القرن السابع والثامن الميلاديين. ونلاحظ أن دير القديس أبوللو في باويط قد مر بمراحل متعددة من التطور المعماري منذ القرن الخامس وحتى الثامن الميلادي، (شكل ٥١-٥٧) فالخطيطة الأولى للحجرات كان يضم كنيسة صغيرة قوامها محراب بداخل غرفة الراهب، فالحجرة تحتوي على محراب (حنية) للعبادة ومكان لقضاء الحاجة ومكان للنوم، ولها مدخل واحد، وفي بعض الحجرات كانت تزود نافذة للإضاءة والتهوية، هذا الاتجاه المعماري يوحى في هذا الدير بأنه قد بدأ انفرداً، وعندما حدث تطور لاحق اتجهت الحجرات إلى التصميم الجماعي (الشراسة)، ويحتمل أن هذا التعديل قد جاء في القرن السابع الميلادي وهو وقت بناء البازيليكا الكبرى في باويط، فالحجرات التي تعود إلى تلك الفترة حجرات مزدوجة بحوائط غير متكاملة تضم مكان للنوم ولقضاء الحاجة، واختلفت الحوائط من الحجرات بعد بناء البازيليكا التي اقتصرت بالعبادة. هذا النمط الجديد من قلايات أديرة الشراكة، أصبح السمة المتميزة في أغلب الأديرة الباخومية أيضاً والتي كانت تضم حجرة واحدة لثلاث أو خمس رهبان مقسمة إلى حجيرات صغيرة<sup>(١٢)</sup>.

(شكل ٥٨)

وكانت أهم حجرة في الدير آنذاك هي حجرة الطعام أو المطعم الكبرى، في بعض الأديرة الكبرى (دير باخوم بقوة، باويط بأسبوط) توجد مطعمتان كبيرتان كل منهما يتكون من ستة أجنحة مقسمة إلى خمسة صفوف من الدعائم (المقاعد) الخشبية يجلس عليها الرهبان وطاولات طويلة إما من الخشب أو مبنية من الحجر مثل البعض الذي عثر عليه في أطلال الباخومية.

كانت حجرات الطعام عادة ما تحتل مكانة هامة في الأديرة للجماعية، فهي المكان الوحيد الذي يلتقى فيه الرهبان يومياً، ويأقشون ويتجادلون فيه عن أحوال الدير وشئون تعاليمه، لذلك كانت أغلب المطاعم تزود بحنايا مزخرفة نصف دائرية قائمة على عمودين مثل المحراب تضم صور جدارية للسيدة العذراء والطفل الممسيح المتجلي فوق العرش الإلهي وهي سمات فنية تحقق مفهوم المذهب المصري ذو الطبيعة الواحدة في القرن السادس الميلادي، وبالقائلي فإنه كان في بعض الأحيان يمكن لحجرة المطعم أن تكون متصلة بمركز العبادة والصلاة في بعض الأديرة مثل مطعمة دير الأنبا أرميا في سقارة<sup>(٥٩)</sup>، بينما ظلت للمطعمة مستقلة في أديرة الأنبا شنودة (الدير الأبيض) والأنبا بيشوى (الدير الأحمر) وكذلك دير سمعان في أسوان<sup>(٦٠)</sup>.

فقد استمرت على سبيل المثال أعمال التوسع والتطوير في دير الأنبا أرميا بسقارة (شكل ٥٩) لفترة طويلة خلال القرنين الخامس والسادس، فعلى الرغم من تأثره الشديد بالعمارة الفرعونية المحيطة به، إلا أن القلايات الخاصة به بنيت بالطوب الأحمر المحروق، وهو مثال نادر في عمارة القلايات في الأديرة المصرية. فقد كانت القلايات تضم مجموعة من الحجرات معاً، (ثلاث أو أربع حجرات)، كل قلاية تضم حجرتين أو ثلاثة للرهبان من أجل النوم، بالإضافة إلى بهو مفتوح يتقدم الحجرة، كما زودت الحجرات بحنايا للصلاة يرسم عليها بورتريه كبير بالحجم الطبيعي للسيد المسيح حاملاً الكتب المقدس أو جالساً على العرش<sup>(٦١)</sup>، في بعض الأحيان وفي مراحل متقدمة زودت القلاية بحجرة للطعام والمؤن واحتياجات الراهب الخاصة، وهي تحقق مفهوم الجماعة أو (الشراكة)، وهو نظام معروف حالياً في أديرة وادي النطرون.

نختم هذا التطور المعماري المبكرة لعمارة الأديرة القبطية بأحدث الاكتشافات الأثرية في مركز تجمع رهباني كبير في منطقة كاليا غرب مدينة دمهور. وتعتبر مجموعات القلايات والأديرة الصغيرة بمنطقة كاليا من أكبر الأماكن التي احتوت على تجمعات مسيحية كبيرة ومتطورة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي، تلك المنطقة تحدثت عنها ووصفتها المصادر المسيحية عند بلاديوس (مستان الرهبان) ورفينوس Historia Monachorum وغيرهما من المؤرخين فضلاً عن الأوصاف التي يمكن استنتاجها من أقوال الآباء للكتاسين<sup>(٦٢)</sup>، والتي تشير إلى أن تلك

المسطقة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي كانت مستودع كبير لفسول من الرهبان الراجيين في العزلة والتكشف والواحدية في مناطق نيتريا وشبيت وودي النطرون ثم كاليا.

وتبلغ مساحة موقع كاليا حوالي مائة كيلو متر مربع تقريبا، عثر خلالها على أطلال تجمع رهباني كبير تحيط بهم مجموعات من القلايات المشتركة التي تنتشر عبر تلك المساحة الشاسعة والتي من الصعب تحديد حدودها الطبوغرافية والتوسعية، فضلاً عن اختلاط كافة العناصر المعمارية معاً واستخدام أنماط جديدة من النظم المعمارية في تكوين الأديرة طبقاً لاحتياجات تلك للتجمعات الضرورية.

من خلال الحفائر التي تمت في كاليا عامي ١٩٨٧-١٩٩٠ في منطقة (أصر الروبيعات)<sup>(٤٩)</sup> (شكل ٦٠) كشف عن أطلال دير متكامل مساحته التقريبية حوالي ١٦٧٠ متر مربع بينما مساحة المباني عليه حوالي ٨٥٧ متر مربع. وقد تبدو من الوهلة الأولى وضوح تفاعل العناصر المحلية في تطور عمارة الدير في مراحله التي استمرت تقريبا من القرن الخامس الميلادي وحتى القرن الثامن الميلادي. في هذا الدير يمكن رصد مجموعة من الظواهر المعمارية محلية الطابع جاءت كابتنكار هندسي مواكب لظروف البيئة والاقتصادات المجتمعات الرهبانية، والمعنى هنا أن تلك الظواهر كانت بمثابة رؤية معمارية خاصة تم تنفيذها بطريقة مناسبة دون أن يؤثر عليها مؤثر خارجي. (شكل ٦١)

من بين تلك الظواهر المحلية الجديدة كانت طريقة بناء الأسقف البرميلية من الطوب اللبن، (شكل ٦٢) ففي كاليا تتكون القلاية من حجرة مستطيلة لها مدخل يطلوه عقد نصف دائري، وكانت جدران الحجرة مميكة لتتحدي عوامل الزمن، ثم يبدأ الشروع في عمل للسقف المقرب المستطيل بصفوف متوازية (شكل ٦٣-٦٤) تخرج من جانبي المستطيل ذات انحناء بسيط يتم توسيعه كلما اقتربت الصفوف من المنتصف، في المقابل كانت هناك صفوف تنشأ على الجانبين الآخرين مستقيمة تبدأ قصيرة وتنتهي إلى أعلى كبيرة وتأخذ شكل المعين، في النهاية تتقبل الجواب الأربعة معاً لتخلق السقف، ويكون ثقل السقف موزع بطريقة تدريجية على الجدران الأربعة المميكة<sup>(٥٠)</sup>. بالطبع هذا التكنيك الهندسي قد مر بتطور يمكن ملاحظته في أطلال أديرة عثر عليها

فى أماكن كنسية متعددة فى وادي النيل، إلا أن خاصية استخدام الصفوف المتوازية على الجانبين حول شكل معين مقلوب، من الظواهر المعمارية المحلية التي استخدمت من قبل فى بعض القلايات التي اكتشفت فى تونا للجبل وسوهاج مع اختلافات بسيط فى أسلوب الأداء الفني وحرفية العمل<sup>(٥١)</sup>.

من الظواهر المحلية أيضا التي نلت في الروبوعات بتكنيك عالي المستوى كانت فتحات الإضاءة والتهوية والتي تعد من الإجازات الهندسية فى عمارة الأديرة، ففي المجموعة المعمارية لقلايات الدبر فى الجزء الشمالي نجد حوالي عشر حجرات وكنيسة<sup>(٥٢)</sup>، (شكل ٦٥) فى قطاع عرضي لأربع حجرات من المجموعة وجد ثلاث فتحات فقط للتهوية والإضاءة، اثنان منها جهة الغرب وواحدة جهة الشرق، (شكل ٦٦) بينما روعي أن تكون هناك فتحات داخلية منفذة بعناية شديدة بين الحجرات الأربعة من أجل توزيع الهواء والضوء، بينما فى إحدى الحجرات الأخرى وضعت فتحة للتهوية والإضاءة فى السقف المقيب، (شكل ٦٧) بحيث يرتفع عند المنتصف تقريبا مجموعة من الصفوف قبل التقابل مع الصفوف المواجهة فيتم إنشاء فتحة تهوية وإضاءة، يقابلها فى الجدار الغربي للحجرة فتحة أخرى تؤدي إلى حجرة أخرى لأحداث توازن هوائي وتجديد مستمر. وبالطبع هذا المستوى البسيط جدا من التكيف مع ظروف البيئة والالتزام بالمستوي الروحاني المطلوب فى القلاية لم يكن مستوردا من الخارج بل كان ينفذ بفطرية شديدة لتأثر يمكن متابعتها فى العديد من الأديرة المصرية من القرن الخامس وحتى الثامن تقريبا<sup>(٥٣)</sup>.

أغلب الظن أن هناك وحدات معمارية مستقلة فى تلك التجمعات، إلا أن هناك بعض الملاحظات الأخرى قد تكون لواقع لتحديد مميزات معمارية جديدة فى المنطقة، فنجد أن فى بعض تلك التجمعات أكثر من كنيسة، والكنيسة عبارة عن بهو مستطيل تحيطه على الجانبين أعمدة حائطية ملاصقة للجدران، وهذا البهو الفسيح يحتمل أن يكون متصل بحجرات الرهبان التي تبدو منفذة بأحجام صغيرة ومتصلة ببعضها البعض عن طريق ممرات ضيقة<sup>(٥٤)</sup>.

وعلى الرغم من ذلك فإن الحقائق أثبتت أن العشوائية فى البناء والتخطيط وعدم الالتزام بتكنيك معين كانت سمة واضحة فى الفترة المبكرة (خلال القرنين الرابع

والخامس الميلاديين) (شكل ٦٨-٧٠)، ولكن هذا النظام خضع لقواعد بناء محددة في مراحل توسع وازدياد أعداد الرهبان، وبالتالي تتميز عمارتهم بالهدم والتوسع والاستبدال، حيث نجد أن بناء القلاية في مرحلة متقدمة تقريبا في القرنين السادس والسابع الميلاديين في كالابا قد اختلف وتطور عن عمارتها في القرنين الرابع والخامس، بل أنه أيضا احتفظ بسمات خاصة تختلف في مفهومها عن أديرة سقارة وبويط، ويحتمل أن يكون قد ازدادت ترفيهاً بعض الشيء فقد أصبحت القلاية عبارة عن منزل صغير متكامل به حجرات للنوم منفصلة للرهبان، وأضيف إليه حجرة مفلكة هي المحبسة (للتعبد الفردي للراهب الجديد) بالإضافة إلى مخازن للغلال ومطبخ وغرفة استقبال توضع في مكان بعيد عن تجمع حجرات القلاية.

ولقد ذهب بعض العلماء إلى أن المساحات الواسعة لقلايات كالابا تؤكد أنها منزلة عن بعضها، وهذا التأكيد يؤدي إلى وجود كنيسة منفصلة لمجموعة من الحجرات المحدودة، وهو الأمر الذي يزيد من انعزال رهبان تلك القلاية الجماعية عن جيرانهم. هذا المفهوم قد دعمته أيضاً المصادر الرهبانية بأنه في كالابا يمكن مشاهدة قلايات خاصة بالرهبان منفصلة عن بعضهم البعض<sup>(٥٥)</sup>، وهو ما يذهب بنا إلى اعتبار أن قلايات كالابا تعد نموذجاً للرهبنة المتوحدة، على الرغم من تجمع عدد من الرهبان في قلاية كبيرة واحدة، ولكنهم خاضعون لسلطة واحدة خاصة بالأب الروحي، وهو يختلف عن مفهوم للتجمعات في Coenobites في الأديرة الباخومية أو أديرة شنودة والذين كانوا يعيشون بين سلطة دينية تعتمد على مقومات العقيدة الرهبانية المعتادة، وسلطة أخرى لكثير قوة وتأثير خاضعة للأب أو للراهب الأكبر (الزعيم) الذي وصل الأمر في الأديرة الباخومية إلى انتخابه وخضوعه للعديد من الأمور السياسية-الدينية، وبالتالي صار الرهبان هنا ينتقدون إلى حرية التعامل مع الآخرين، وكانوا خاضعين دائماً لسلطة قائدهم وهو أهم ما يمكن إدراكه في مناقشة العمارة القبطية التي خضعت بكل عناصرها للحدود الدينية في ممارسة العقيدة برؤية محلية خالصة، وحدود معمارية لها سمات خاصة تستق مع البيئة والموروث الثقافي، وهي في نفس الوقت قادرة على التطور والتكيف والتغلب على مشكلاتها لمعرفتهم بأنوت صنعها وتطورها.



## مراجع الفصل الثاني

### العناصر المحلية في العمارة المسيحية المبكرة في مصر

(١) حول معالم العمارة المسيحية المبكرة في مصر راجع:

- P. Grossmann, *Christliche Architektur in Ägypten*, University of Karlsruhe, (2001), 7-17; N. H.Henin & M. Wuttmann, *Kellia l'ermitage Copte* QR 195, IFAO, le Caire, (2000), 5-8; A. Martin, *Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie*, Rev., Et, 30, (1984), 30-37.; S. Favre, *L'architecture des ermitages*, in *Dossiers Histoire et Archeologie*, 133. (1988) 29 ff; P. Ballet M. Picon, *Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte)*. Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987), 17-48; F. Deichmann, *Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts*, M.D.A.LK., 8, (1938).30-35ff.; P.,Grossmann, *Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art Culture)*, Cairo, (1990)3-16.; H. Severin, *Fühchristliche Skulptur und Malerei in Ägypten*, PKG, Suppl., 1, Beat Bernk , SF CH.Frunk Fort, (1977), pp.23-30. ; B. Kotting, *Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude*, Köln, (1965), 26-26.; C.M. Kaufmann, *Die Menasstadt und des Nationiheileilgthum der altchristlichen Ägypter in der West - aleandrinischen Wüste*, 1,1 (1910)35-44. P.Grossmann, *Abou Mina, Neunter Vorläufiger Bericht, Kampagnen*, (1977), MDAIK, 36 (1980), 220-240.; H. Leclercq, *DCAL.*, To.2.Cols., 203-250.; J.Cledat, *Le Monastere De La Necropole De About*, Vol. 11, MIFAO, Tom.XII, 21ff.; J. Maspero, & E. Diroten, *Fouilles Execvtees A Baouit*, MIFAO., Le Caire, ( 1932) Tom.LIX., 1-2 ff.; A.Guillaumont, *Kellia I*, Kom 219, *Fouilles executes en (1964 et 1965) sous La Direction Fr. Dumas et, A. Guillaumont*, Le Caire, (1969), 1-15.; A. Guillaumont, *Les Moines des Kellia aux IVe et Ve Siecles*, Doss. Histoire et Archeologie, Cites.no.2., 6-13.; H. Bacht, *Das Vermächtnis des Ursprungs II*, Wurzburg. (1938).23-38.; M. V., de Villard, *La Basilica Christiana in Egitto*, in (*Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana*, (1938).1, (1940), 291-302ff.; J. Sauneron, & J. Jacwunent, *Les ermitages Chretiens du desert d'Esna II*, Cairo, (1972); E. Papaioannou, *The Monastery of St. Catherine , Sinai, Sty., Catherrin's Monastery*, (1980), 18 ff.; K.Weitzmann, *The*

Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.; K. Michalowski, Polish Excavation at Faras, 1961. KUSH. X. (1963). 233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH. XI, (1963) S. 233-256; Third Season. (1962-1963) KUSH. XII, (1964), S. 195-207.

(٢) ناقش الحيد من العلماء تلك الصعوبات المختلفة، وإن اختلفت وجهات النظر بينهم، ولعل التكوين المعماري في مصر كان التماس الحاسم في تلك الاختلافات، فالمادة والشكل والاستخدام والأحفاظ، والترميم والتعديل العشوائي القائم على فطرية المواطن المعادي، جميعها أموراً أسهمت في تحديد سمات تلك الصعوبات في مصر، وعلى الرغم من وضوح ذلك للعديد من الأثريين الغربيين، إلا أن قليلاً منهم تعاملوا مع العمارة المصرية في العصر المسيحي المبكر من واقع تلك الصعوبات وأخص هنا اكتشافات منطقة كاليا، ومقابر البجوات بالخارجة. حول هذا الموضوع راجع: محمد عبد الفتاح، الديرة والتدعيم الكنسي في مقابر البجوات بولاية الخارجة، المؤتمر الدولي الرابع (Fourth Italo-Egyptian Forum) للوحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ص ١٠٥-١١٧.

P. Ballet, M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987), 17-48; N.H. Henin & M. Wuttman, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, Le Caire, 2000, 5-8; P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karlsruhe, 2001, 10-19.

(٣) ناقش (مارتين) تلك المصادر الأثرية من الناحية التاريخية ووضع أسباب متعددة حول عدم بقاء كنائس من العصر المبكر تقريباً قبل منتصف القرن الرابع، منها البناء بالطوب اللبن، تواضع الشكل المعماري، الصراعات المذهبية، الفكر اللغوسي، وغيرها من الأسباب، راجع:

Martin, A., Les Premiers siècles du Christianisme à Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984), 30-37.

أيضاً راجع: رؤية حول جغرافية الحركة الرهبانية في الفترة المبكرة في مصر وأسباب نزوح المسيحيين من الوادي إلى الأطراف الصحراوية شرقاً وغرباً، ونوعية المباني التي كانوا يقومونها في تلك الأماكن والتي عرفت فيما بعد بالأديرة الصحراوية، راجع

المقال في، محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي، الإسكندرية، ٢٠٠١، ٢٣٤ وما بعدها.

(٤) Martin, A., (1984), 32-34.

(٥) Deichmann, F., M.D.A.I.K., 8, (1938), 30-35.; Grossmann, P., (1990), pp.3-16; Frend, W.H.C., The Early Church, from the Beginnings to 461. London., 3rd ed. 1991, reprinted 1992, 14-19

(٦) حول تلك الاكتشافات الجديدة لمعارة الكنائس في مصر راجع:

P. Grossmann, (2001). 123-34, P. Grossmann, Recently Discovered Christian Monuments in Egypt, The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Second Division - Coptic Archaeology, ch, 2 (UP); P.Grossmann & M.Abd el-Samie. The Eastern Basilica of Pelusium, The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Second Division, ch, 4 (UP); Y. Hirschfeld, The early Byzantine monastery, BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT, 94, 1, 2001, pp. 312ff; W. Godlewski., Recent Excavations at Naqlun (1988-1992), The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Ch, 6(UP); M. von Falck. Datierungsvorschläge für die Grossfigurigen Grabstelen der Späten Kaiserzeit aus Behnasa. The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992 (UP); N. H.Henin & M. Wuttman, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, le Caire, 2000., 5-8; Martin, A., Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984), 30-37.; P. Ballet, M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987), 17-48

(٧) راجع دراسة حديثة حول ظاهرة إضافة اللش Niches أو الحنايا في فليات

الربان لتحويلها إلى مقر للعبادة بالأساليب الليتورجية المتواضعة، للماذج من كاليا،

N.H.Henin & M. Wuttman, (2000), 150-195

(٨) يمكن الرجوع إلى ظاهرة التعديل المعماري في مقابر البجوت في: محمد عبد

الفتاح، الديورية والتدعيم الكنسي في مقابر البجوت بواحة الفارغة، المؤتمر الدولي

(Fourth Italo-Egyptian Forum) للواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ١٠٥-١١٧.

أيضا حول المقابر المسيحية في البجوت راجع:

Bock, W., De Materiaux Pour Servir a L'archelologie de L'Egypte Chretienne, Saint Petersbourg, (1901), 7-8. Leclercq, D.C.A.L.T., Deuxieme, Paris, (1925), Cools, 58-60; Fakhry, A. The Necropolis of El- Bagawat in Karga Oasis, Cairo, (1951), 1-8, 70-77, 221-224.; Hauser, W. The Christian Necropolis in Kargah Osis, B.M.M.A., XXII, (1932), 38-50.; P. Grossmann, Some Observations on the Late Roman Necropolis of El- Bagawat, Cairo , (1989), 402-404.

(٩) ناقش جروسمن التعديلات المعمارية الحادثة في المقبرة (١٨٠)

P. Grossmann, Some Observations on the Late Roman Necropolis of El- Bagawat, Cairo , (1989), p.402-404.

أيضا راجع بعض التعديلات الوظيفية لبعض ظواهر التعديل مثل موائد الطعام وقواعد الأمدل خسارح المقبرة صند: محمد عبد الفتاح، الدبرية والتدعيم الكنسي في مقابر البجوات بولاية الخارجة، المؤتمر الدولي (Fourth Italo-Egyptian Forum) للواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ص ١٠٥-١١٧.

(١٠) حول عمارة المبني اللدني في منطقة كوم أبو جرجا المكتشف عام ١٩١١-١٩١٢ راجع:

Ev. Breccia, Fouilles d'Abou Grirgeh, Report Sur La marche du musee Greco- Romain. (1912), pp. 12-132.P1.IX.; Leclercq, D.C.A.L.Tom,6. Coll. 1252 ff, (Kom Abou Grirgeh).

(١١) حول مبني علم شلتوت:

Adriani, A., Un Edifice Chretien a Alam Shaltout, Ann. Greco Romain, (1935-1939), pp. 154-157, Figs. 63-66.

(١٢) نقاش مفهوم النظام البارليكي في العمارة الكنسية المسيحية بصفة عامة وفي مصر بصفة خاصة، وبوجهة نظر غربية غير مواكبة للتفاعل الديني وأوراق المصريين وطبيعة التطور الديني للعقيدة في مصر عند:

R.P. Duncan-Jones, Length-units in Roman town planning, Britannia 11 (1980), 127-133.; John Carter, Civic and other Buildings, in I.M. Barton ed. Roman Public Buildings 1989, 41-43.; C.V. Walthew, Roman Basilicas, CLASSICS IRELAND, 1995 Volume 2, University College Dublin, Ireland, 11-20; Grossmann & Severing, Op-cit. (1982), 30-33. Jones, A., The Cities of the Eastern Roman Provinces, Amsterdam, (1983), pp.309ff. Grossman, Op-

cit.(1990),4-6.; J. Elsner, *Imperial Rome and Christen Triumph*, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 52,192-195,227-233; Id, Art and the Roman Viewer, The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity, Cambridge, 1995, 30-58; P. Veyne (ed.), *A History of Life: From Pagan Rome To Byzantium*, Cambridge,1987,353-382. M. Krause, Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst), (1963), 131-136

(١٢) حول مفهوم الربط بين النظام البازيليكي المحلي والعقائد المصرية القديمة لإثبات محلية العناصر المعمارية المحلية، راجع:

Kotting, B., *Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengebäude*, Köln, (1965), pp.26-26.; N.H.Henin & M. Wuttman, Op-cit. (2000), pp.80 ff

محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية، الإسكندرية، (٢٠٠٠) ١٢٥-١٢٨.

(١٣) حول بازيليك الأشمونيين (هرموبوليس ماجنا).

Deichmann, F., *Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts*, M.D.A.I.K., 8, (1938),30-35ff; D. Bailey, Ashmunein (1903), *British Museum Occ. Papers*, 53, (1984); Grossmann, Op-cit.,(1982)8-10.; Müller, W., *Koptisch Architektur*, in *Koptische Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel* (1963).131-132

(١٤) حول بازيليك الدير الأبيض، راجع:

Grossman, *Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten*, Glückstadt, (1982), 110-112; Müller., Op-cit. 121ff

(١٥) حول التعديلات المعمارية في كنائس الأديرة الباخومية، راجع:

Müller, W., Op-cit., (1963),pp. 133-134,1.3; M.V. De Villard, *La Basilica Christiana in Egitto*, in (Atti del. IV, Congrismo Inter. Di Archeologia Cristiana), (1938). I, (1940) 291-302ff.

(١٦) حول كنيسة دير الأنبا أرميا في سقارة، راجع:

J. Quibell, the *Monastery of Apa Jeremias*, *Excavations at Saqqara*, Vol., 11,(11, (1908), Vol. 111, (1909), and Vol., VI. Cairo, (1912); D.C.A.L.Tomb., 3,539-549; H. Severin & Grossmann, P. *Reinigungsarbeiten im Jeremiaskloster bei Saqqara*, MDAIK, 38 (1982),pp.100-124.; Grossmann, P., *Mittelalterliche* (1982),. 28-30.

(١٧) J. Quibell, the *Monastery of Apa Jeremias*, *Excavations at Saqqara*, Vol., 11 (1908)64 ff

(١٨) Deichmann, F., Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts, M.D.A.I.K., 8, (1938), 30-35ff; D. Bailey, Ashmunein (1903), British Museum Occ.Papers, 53, (1984); Grossmann, Op-cit., (1982), 8-10.; Möller, W., Koptisch Architektur, in Koptisch Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel (1963) 131-132

(١٩) Grossmann, Op-cit., (1982), 112-113.

(٢٠) حول تلك الأمثلة التي يرجع لقدمها إلى نهاية القرن الخامس الميلادي، راجع:

J.B. Ward-Perkins, Studies in Roman and Early Christian Architecture, London, (1994), 447-468; R. Krautheimer, Three Christian Capitals: Topography and Politics, Berkeley and Los Angeles, (1983), 69-92;

(٢١) M.De Villard, Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 35-45; Grossmann, Op-cit., (1982), 8-10.; M. V., de Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana, (1938).I, (1940), 299 ff.

(٢٢) حول كنيسة أبو مينا وبصفة خاصة كنيسة القبر والمؤرخة بالنصف الثاني من القرن السادس الميلادي، راجع مقال لجروسمان حاول فيه للوصول إلى نتيجة توحي بأنه ليس هناك صلة من ناحية التطور المعماري للكنائس ذات الحنايا الثلاث والأخري ذات الأربع حنايات، ووصل دون ربط بحالة التطور إلى نتيجة اقترحها بأن للكنائس ذات الأربع حنايات ليس اختراعاً مصرياً بل أنها وجدت على مصر من آسيا الصغرى وسوريا، راجع:

P. Grossmann, 1980, MDAIK38, (1982), 112ff. ; Ward Perkins, J, B., The Shrine of St., Menas in the Maryut, Papers of the British School at Rome, 17, (1949), 26ff.

(٢٣) يلاحظ أن للتكوين ذو الأربع حنايات في مصر فقط كان قائماً على حدود مساحة مربعة الشكل أو مستطيلة بعض الشيء حسب ظروف الأرضية كما في كنيسة القبر فسي أبو مينا، بينما الأمثلة في آسيا الصغرى وسوريا كانت الكنسية مقامة على أرضية دائرية تماماً، وهو ما لم نجده حتى الآن في مصر.

P.Grossmann & M.Abd el-Samie. The Eastern Basilica of Pelusium, The fifth International Association of Coptic Studies

(IACS) Washington D.C., 1992. Second; Ch, 4 (UP); P. Grossmann  
Op-cit., MDAIK, 38, (1982), 111-114

(٢٤) راجع هوامش (٢٢) و(٢٣)

(٢٥) M.De Villard, Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et  
Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 40-45

(٢٦) هناك أمثلة لا تزال تحتفظ بأسلوبها المعمارية وتحقق مفهوم التكيف البيئي  
والمستوي الاقتصادي والمناخ السيلسي بعد الفتح العربي للطراز المصاري، ولعل من  
أهم تلك النماذج بازيليك دير سانت كاترين التي بنيت بروية معمارية بعيدة عن المحلية  
المصرية، وكذلك بازيليك كنيسة فرس في النوبة والتي تمثل نموذجا للصارة المحلية  
على تخطيط متعارف عليه سابقا، ولكنه لم يمنع التصورات المحلية في أن تفرض  
نفسها على إخراج للتصور النهائي لمكان العبادة الدائم، عن تلك الأمثلة، راجع عن  
بازيليك سانت كاترين:

Weitzmann, K, the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai,  
The Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton,  
(1976), 3-12, 45-52.

حول بازيليك فرس النبي في النوبة (مدينة / قرية فرس).

Michalowski, K., Polish Excavation at Faras, 1961. KUSH.X.(1963)  
S.233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH.XI,(1963).233-256;  
Third Season. ( 1962- 1963) KUSH. XII, (1964).,195-207;  
Michalowski, K., Faras, Warszawa, (1974), Galleria Sztuki de  
Muzem Narodowe Warszawie.,5-15; Voenhof, K. R., De Kathedraal  
Van Faras, Phoenix XIII, 2, (1967).,78-85.

(٢٧)Rufinus, Hist. Monch., 5.

(٢٨)Palladius, Hist. Laus., 7.32.

(٢٩) حول الرهبنة كقسيدي نبتت في مصر وعلاقتها بالتطور المحلي للعقيدة  
المسيحية فيها، راجع:

محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي ، ٢١٩ وما بعدها  
(٣٠) حول المقابر المصرية القديمة الوثنية التي اتخذت كمسكن لممارسة الحياة  
اليومية والطقوس الدينية، راجع: محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية،  
٢٣٥-٢٤٢، أيضا، محمد عبد الفتاح، حول البدايات الأولى لانتشار الجماعات

(٥١) يمكن متابعة هذا التصميم الهندسي في بناء المتحف البرمالية المقبة في بعض المباني الشعبية في تونا الجبل في حفتر هرموبوليس عام (١٩٤٠) وكذلك في مباني لملايات أديرة سواهج.

S.Gabra, Rapport sur les fouilles d' Hermopolis oust (Touna el-Gebel), (1941), Pl, XXXIX; U. M. De Villard, Les Couvents pres de Sohag, vol. I, Milan, (1925), pl.46

(٥٢) H.Henin & M. Wuttmann, , (2000),135-139, fig. 175

(٥٣) يفهم التوازن بين الاحتياجات العقلية والبشرية والتكوك الثقافي لهندسة بناء القلايات أو الصوامع الراهبية بعد من أهم عناصر العمارة المصرية في العصر المسيحي المبكر، حول هذا التكيف والتوازن راجع:

S. Favre, L'architecture des ermitages, in Dossiers Histoire et Archeologie, 133. (1988)29 ff;

(٥٤) H.Henin & M. Wuttmann, , (2000),40-41

(٥٥) H.Henin & M. Wuttmann, 2000), 243; P. Ballet, M. Picon,(1987),17-48; F. Deichmann, M.D.A.I.K., 8, (1938).30-35ff.; P.,Grossmann, , (1990)3-16.;



## الفصل الثالث

### التصوير الجدارى

### فى الفن القبطى

#### تقديم

منذ ظهور التصوير الجدارى كأحد فنون التصوير فى بدايته الأولى، لم يكن فناً منفصلاً أو قائماً بذاته، ولكنه ارتبط تماماً بالعمارة كأحد عناصرها الفنية، وصار جزءاً لا يتجزأ من التصميم المعماري منذ أقدم العصور.

ويمكن أن نتتبع المحاولات التصويرية الأولى لهذا النوع من الفنون التى كانت تتم باستخدام ألوان معدنية وبشكل مباشر على الجدران، أو بعد مزجها بوسيط لوني لضمان ثباتها على الحائط، ثم تأخذ بعد ذلك صفة اللطوقس الدينية البدائية التى تعتمد على السحر، وتعطى وظيفة أولية أو بدائية لمفهوم الصور الجدارية، ثم تدخل عملية التصوير الجدارى مرحلة جديدة أكثر تطوراً مع منتصف الألف الرابع ق.م، حيث عرف المصريون التقنية للصناعة لهذا الفن، واستخدموه (مارسوه) على الحوائط المبنية بالطوب اللبن والمغطاة بالملاط الطينى، ونصل بهذا إلى أقدم تكنيك عرفه فن التصوير الجدارى.

بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الذى تم بين فن التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار استخدام اللون فى العمارة — حتى فى أبسط صوره كطلاء الجدران أو كسوة القباب أو الأقباز — يودى إلى طبيعة خاصة للشكل المعماري، تعكس مفاهيم وأساليب خاصة بأبعاد ونصب الأماكن المحددة بالجدران والأسقف وغيرها.

تطورت استخدامات التصوير الجدارى بعد ذلك ولفقت باختلاف الزمان والمكان والمستوى الاقتصادي والاجتماعي للجماعات البشرية، فمن مجرد تغطية بسيطة

للجدران والأسقف، إلى تصوير وحدت زخرفية بسيطة ثم معقدة، إلى تقليد العناصر الزخرفية الخاصة بالنحت أو العمارة بوسائل تصويرية، ثم تقليد الخامات الحقيقية مثل الفسيفساء والرخام والأخشاب وغيرها.

وللتصوير فى هذا المجال إمكانيات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخرى، فهو إن افتقد القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل العمارة أو إبراز العمق والتجسيد مثل النحت، فإنه يمتلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية، والجمع بين خصائص النحت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة المحاكاة.

هكذا إذن كان الرباط الوثيق بين فن التصوير وفن العمارة منذ عصر الكهوف وحتى عصر النهضة، وهكذا صار من غير الممكن الفصل بين التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار الأمر مسألة تركيبات متكاملة تتوارثها الحضارات عبر التاريخ.

ومثلما كانت العمارة بأشكالها وطرزها المختلفة خاضعة عبر كل العصور لتأثير الفكر الدينى، فإن التصوير الجدارى بدوره قد تأثر بالمعتقد أكثر بالغا، ولعل أبلى دليل على ذلك أن الصور الجدارية فى مصر القديمة كانت تمثل أحد أهم العناصر الدينية والمعتقدية، ووصلت فى بعض الأحيان إلى التصوير المثالى للمفهوم الدينى المراد للتعبير عنه، ومن هنا تأتى أهمية الصور الجدارية كمعيار فى وبنى تتنقل عن طريق مميزات الحضارة الإنسانية سواء فى صورتها المثالية أو صورتها الواقعية.

هذا وتعتمد دراسة التصوير الجدارى على عاملين أساسيين، أولهما دراسة للتكنيك الصناعى للصور الجدارية والذى يتضمن نوعية الجدران والمواد المستخدمة فى تكوين الصورة الجدارية، بالإضافة إلى مواد الألوان وطبيعتها وعملية التلوين وإخراج العملية التصويرية، أما العامل الثانى فهو اختيار الموضوع وأسلوب تنفيذه، وسوف نتناول هذين العاملين بصورة أساسية لتحديد أهمية الصورة الجدارية فى الحضارة الفنية المصرية عبر العصور.

## أولاً: المواد وصناعة الفريسك في مصر

### أ- الفريسك. تعريفه وأنواعه

يطلق اسم Fresco أو Fresque على نوع من التلوين أو التصوير المائي الذي ينفذ على الملاط "المونة" حديث العهد، وهذا اللفظ مشتق من اللفظ الإيطالي A Fresco الذي يعد اختصاراً لكلمة Pittura al Fresco أى التصوير على ملاط حديث العهد (شكل ٧١).

وقد عرف تاريخ التصوير الجدارى العديد من أنواع الصور الجدارية والتي كانت تختلف باختلاف المواد المصنوعة وطرق استخدامها، ويمكن تقسيمها إلى نوعين: أولاً: الفريسك الرطب: Fresco أو التصوير على الملاط الرطب ويعرف (بالفريسك الطازج) (أو الفريسك الحقيقي) الذى يتفاعل مباشرة مع الجدار ويكون متداخلاً عضوياً مع طبقات الأرضية الجصية له.

ثانياً: الفريسك الجاف Siccو Fresco وهو عكس النوع الأول، حيث تكون الأرضية والصور الملونة طبقة مستقلة لونية عن طبقات الأرضية الحائطية، وذلك بفعل المثبتات أو الوسائط اللونية مثل القراء والصمغ وزلال البيض والشمع وغيرها.

والفريسك الحقيقي أو الرطب، هو طريقة التصوير المباشر على الملاط الرطب، حيث تستخدم معه الألوان المذابة فى الماء، ولأن الملاط يتكون أساساً من الجير "التلوى" والرمل أو بودرة الرخام فإن بعض التغيرات الكيميائية تحدث فى تركيبه أثناء جفافه فيجمل منه مادة رابطة Binder تتسلل الألوان خلالها أثناء التصوير، وبذلك تصبح الألوان جزءاً من الملاط وبالتالي جزءاً من الجدران مما يحقق لها فترة بقاء أطول.

يعد التصوير بالفريسك الرطب من أكثر الأنواع صعوبة فى عملية التصوير من حيث القيود التى يفرضها أسلوبه المميز على المصور، فالمجموعة اللونية المتاحة له قليلة جداً كذلك المدى الزمنى متاح لكى ينجز عمله قبل أن يجف الملاط الرطب

لتصير جداً، فضلاً عن الصعوبات التي سوف نستعرضها في شرح الخطوات الأساسية لتنفيذ لوحة الفريسك الرطب.

أما الفريسك الجاف، فإنه يعد من أكثر الأشكال التصويرية استخداماً في الفن المصري القديم، فهو غير مرتبط ارتباطاً كاملاً بالجدار مثل الفريسك الرطب، بل يمكن القول أن طبقات الجبس المتعاقبة تجعل هناك عزلاً بين مكونات الجدار ومواد الألوان والأرضيات المصورة عليها. ويعتمد الفريسك الجاف هنا على نوع الوسيط اللوني، وهو أسلوب مزج الألوان بواسطة مواد تكتسبها ثباتاً وصلابة على الحائط الجاف وذلك لأن اللون هنا لا يتفاعل مع الحائط مثل الفريسك الرطب بل يكون طبقة مستقلة عن أرضية اللوحة. لذلك يحتاج إلى وسائل مختلفة لتثبيت هذه الألوان، وتعتبر هذه الوسائل وسائط بين الجدار وبين الألوان، حيث سميت هذه الوسائط بأسماء مختلفة من حيث نوع المادة المستخدمة.

أ- لديستمبرا Distempers حيث يستخدم زلال البيض وشمع العسل لتثبيت هذه الألوان.

ب- التمبرا Tempera يستخدم الغراء أو الصمغ أو الجيلاتينية أو صفار البيض.

ج- الكازين Casein يستخدم مسحوق من اللبن المتخثر المنزوع اللصم مع الصمغ وقد استخدم في العصور الوسطى.

د- الشمع "الانكوستيك" Encaustic والوسيط اللوني شمع العسل وزيت الكتان أو الدمار "الورنيش".

من هنا نجد أن الفريسك الجاف يعتمد فيه الفنان على الوسيط اللوني أكثر من نوعية الأرضية المصور عليها، فأى من أنواع التصوير السابقة تعتمد في المقام الأول من حيث التنفيذ على وجود مادة لونية Pigment ومادة رابطة Binder تمكن من تثبيت المواد الملونة على السطح المصور.

## ب- الحوائط وطبقة الأرضية

### ١- الحوائط

بما أن الفريسك هو عبارة عن تصوير على الملاط الرطب فمن المعلوم به أن عملية تنفيذه يجب أن تتم على مسطحات صلبة ذات أحجام كبيرة الحجم إما من حجر صلب أو من طوب محروق أو من الرخام أو من بعض أنواع الصخور "في المقابر المحفورة في الصخر" لذا كان من الضروري في معرفة أنواع المواد المصنوعة منها الحوائط قديماً نظراً لاختلاف سبل تنفيذ الفريسك باختلاف نوع الحائط المستخدم في البناء.

ومهما كان نوع المادة المصنوع منها الحائط فهي في النهاية صالحة لتحمل البياض ولكن بلسب ومقايير وأسلوب خاص لكل نوع، ففي البداية يجب أن تكون الحوائط جافة تماماً وتخلو من الرطوبة والأملاح الجيرية، فإذا تأكد ذلك يمكن تحديد الأسلوب الأمثل لوضع طبقات البياض على الحائط.

من أهم المواد المستخدمة في بناء الحوائط كانت الأحجار الجيرية والأحجار الرملية وخاصة في مصر القديمة. في المباني الرومانية القديمة والواقعة حول بركان فيزوف كان لتأثير الطبيعة الصخرية للأرض في تلك المنطقة آثار واضحة في التكوين الجيولوجي للمواد المستخدمة في البناء، فالأحجار الجيرية في تلك المناطق متأثرة ببعض الصخور البركانية المتداخلة في مزجها مثل صخور التوف Tuf وهو حجر مسامي ينشأ من تراكم الصخور البركانية، كذلك البزولان "البرسولان" Pouzzolane وهو نوع من الصخور البركانية (صخر سيلكوني بركاني في الأصل "رمل").

ولقد كان على الفنان الروماني منذ القدم استخدام تلك الصخور في بناء مبانيه أو استخدامها كمونة بين الأحجار كذلك كنوع من المقويات في أعمال الدهان، كما امتزجت ضمن مواد الملاط المخصص لعمل لوحات الفريسك في مدن بومبي Pompeii، هيركيولانيوم Herculaneum وبوسكريال Boscreale وناپولي Naples.

أما نوع الحوائط الأكثر انتشاراً ليس في مصر فحصب بل في معظم الدول التي تنتشر فيها الأنهار والتربة الطينية، فهو ذلك المصنوع من الطين أو الطوب اللبن المجفف في الشمس أو الطوب المحروق.

ففى مصر للقيمة منذ عهد ما قبل الأسرات استخدم الطين المجفف في الشمس والممزوج بالقش وهو طمسى نيلى عادى - في بناء مبانيهم وكسوة جدرانهم بها، والطمسى النيلى يتكون من صلصال ورمل ويمتزج بهما الماء الكافى لتكوين القوام المناسب للاستعمال ومادة عضوية هي الدبال وتسمى Humus ورمل كوارتز وماء.

وتتوقف نوعية الطين على مقادير تلك المواد، ويصنع الطوب اللبن "dried brick" - من مزج الطين بالطين والقش لتقويته، ثم يجفف في الشمس وتستخدم المونة الطينية في وصله عند البناء، أما الطوب المحروق Burnt - brick فهو نفس قوالب الطوب المجففة في الشمس بدون قش، وتدخل في أحد الأفران فتأكسد ويصبح لون القالب أحمر أو بنى لوجود ذرات الحديد به ولقى تتأكسد بفعل وجود أكسيد الحديد ذو اللون الأحمر فيكون أكثر صلابة. كان أول استخدام للطوب المحروق في أواخر العصر الهلنستى ولم يستعمل على نطاق واسع إلا منذ العصر الروماني.

تلك هي الحوائط وأنواعها التي استخدمت كأساس لإقامة الصور الجدارية على مسطحاتها، لذلك كان من الضروري معرفة مكوناتها الكيميائية وأنواعها حتى يتسنى لنا تحديد نوعية الملاط وعدد طبقات كل نوع كإرضية للصورة الجدارية.

## ٢- الملاط

الملاط هو استخدام أحد المواد البيئية العضوية "المستخدمة في البناء المعماري" مثل الجير أو الجبس أو الرمل أو الطين أو بوردرة الرخام أو تراب الصخور البركانية وغيرها من مواد - في تصنيع مادة سهلة الاستخدام كدهان أو معجون لتسوية الجدران حتى تكون على استعداد لتقبل الألوان.

إن دور الملاط فى تصوير الفريسك بالغ الأهمية، فمكوناته وطريقة تحضيره وتكسية الجدران به تحدد قيمة العمل النهائى ومدى ثباته واستمراره.

قديمًا وقبل العصر البطلمى في مصر لم يستخدم الفنانون المصريون سوى نوعين من الملاط ذاع صيتهما وهما ملاط الطين وملاط الجبس، حيث لم نثر على ملاط

الجير - الذى يستخدم فى صناعة الفريسيك الرطب - على جدران المباني القديمة. ويطلق بعض العلماء ذلك بأن مصر لم تعرف ملاط الجير إلا بعد دخول البطلمة عام ٣٣٢ ق.م، وذلك لأن عملية إحراق الجير حتى يهينه كملاط كانت تحتاج وقود يولد طاقة حرارية كبيرة أكثر بكثير مما يحتاجه إحراق الجبس.

ومن هنا كانت ندرة الوقود وتوافر الجبس اللقى فى مصر من أهم الأسباب فى عدم استخدام الجير كملاط مما أدى إلى عدم استخدام الفريسيك الرطب ولغضولوا عليه التصوير على ملاط الطوين أو ملاط الجبس بطريقتى التمبرا أو الديستمبرا على الأرضية الجافة.

عندما جاء البطلمة إلى مصر اهتموا باستخدام الفريسيك الرطب الذى اعتادوا على استخدامه فى بلادهم ولديهم الخبرة فى عملية إحراق الجير وفى تنفيذ الرسومات عليه وهو رطب، كما أنهم أول من استخدموا الفريسيك الرطب أيضاً ليس على ملاط الجير فحسب ولكن على ملاط الطوين بعد تغطيته بطبقة رقيقة من الجير أو الجبس المسال "غشيرة" تسمى شيد أو بياض ويرسم عليه قبل أن يجف اللبن الذى يجعل غشيرة البياض رطبة لفترة مناسبة حتى ينتهى الفنان من رسمه. هذه الطريقة بالرغم من انتشارها منذ العصر البطلمى إلا أن بعض العلماء يرجعون أصولها إلى عهد الدولة الحديثة فى مصر. ثم أصبحت بعد ذلك هى الطريقة الأساسية للكثير من اللوحات التصويرية القبطية وخاصة فى الأديرة والكنائس المقامة على وادى النيل.

من هنا نجد أن هناك نوعين من الفريسيك الرطب، (الأول) يسمو إلى المتألية الصناعية والتكنيك عالى المستوى وله أصوله اليونانية إلا أن انتشاره عند الرومان بدأ من القرن الثانى ق.م وحتى القرن الثالث الميلادى.

أما (الثانى) فهو الفريسيك الذى يمكن أن نطلق عليه اسم "الفريسيك الريفى" وذلك لارتباطه بالريف المصرى والمناطق النائية وله سمات شعبية لمسهولة تنفيذه وتكلفته.

هذا النوع الأخير يعد من أقدم أنواع الفريسيك بالرغم من أن استخداماته الأولى كانت منذ العصور الحجرية كفريسيك جاف ومنذ العصر الحديث كفريسيك رطب، وقد عادت مرة أخرى طريقة الفريسيك الرطب بعد فترة العصرين البطلمى والرومانى مع بداية القرن الثالث واستمرت تقريباً حتى منتصف القرن السابع الميلادى. فى مصر

ويرجع ذلك لسهولة عمل فريسك ملاط الطين، فقد انتشرت في روما خلال نفس الفترة تقريباً في العصر المسيحي المبكر، حيث نتلنا المقابر المسيحية الرومانية المبكرة في روما على صور جدارية مكونة من طبقة طينية ممزوجة بالجير والرمل ويطلق على هذا المزيج اسم الكوب Cob عليه طبقة كثرة "بلاض من الجير ومصور عليها مناظر دينية مسيحية.

لذا سوف ينصب اهتمامنا على هذين النوعين وسبل تنفيذهما على الحوائط لإتمام عملية التصوير الجداري.

### ٣- طبقة الأرضية للجصية

أجمع معظم علماء التصوير الجداري على أن هناك عنصرين لتحديد طبقة الفريسك الرطب قديماً..... أولاً: طبقة الأرضية "الجص" "البلاستر" ويطلق عليه Opus Albarium Tectores. ثانياً: الألوان التي ترسم على السطح الطازج ويطلق عليها Pictor - Ζωγραφος.

بالنسبة لطبقة الملاط أو البلاستر الجصي فهي تتطلب معالجة خاصة وحقيقية في تنفيذ الطريقة المثالية منها، وقد قدم لنا كل من بلينيوس Plinius وفثرفيوس Vitruvius تلك الطريقة المثالية لعمل وتنفيذ الفريسك قديماً.

فقد أشار بلينيوس إلى أن جدران المباني المزينة تأخذ ثلاث طبقات، الأولى من الجص ومسحوق صفور البرسولان، والثانية من الجص وبودرة الرخام، والثالثة من الجص ومزيج سائل من الجص وبودرة الرخام. ومادة الجص عند بلينيوس مكونة من الجير والقليل من الجبس.

لما فثرفيوس فقد كان مهندساً معمارياً في الأصل لذا لا بد أن تكون معلوماته شبه مؤكدة، إلا أنها أثارت العديد من التساؤلات حول صعوبة تنفيذها وعدم وجود دليل آخرى واضح يؤكد هذه الطريقة. فيذكر فثرفيوس أن عدد الطبقات اللازمة لصناعة البلاستر تتكون من ست طبقات، ثلاث منها من الجص والبرسولان والرمل توضع الطبقات فوق بعضها قبل أن تجف التي قبلها تماماً ويطلق عليها اسم الاندماج الرمل. حيث تتكون من الجبس وتراب الأحجار الرسوبية أو البركانية والرمل وهي مائعة لوصول الرطوبة وتكوين الأملاح التي تسد طبقة المستكو ثم هناك ثلاث طبقات أخرى



من الجسم الممزوج مسبقاً لفترة طويلة بيودرة الرخام وللتقليل من الجبس والجير ويطلق عليه اسم الأسمنت الرخامي Opus murarium ثم يصور على الطبقة الأخيرة وهي لا تزال رطبة.

وقد اعترض بعض العلماء على ما جاء لدى فثروفوس في مبالغته لعدد الطبقات فسوق الحائط وبصفة خاصة الطبقات الثلاث الأولى، والتي لابد أن تكون متماسكة تماماً، ويجب الانتظار حتى تجف وليس قبل جفافها كما ذكر فثروفوس. ونقدم هنا رؤية حول أسلوب تقليد لوحات بومبي وما ورد عند العلماء في تحديد عدد طبقات الملاط ومقارنتها بما جاء عند فثروفوس وبلينيوس.

أشار ماو Mau إلى أن الصور الجدارية لمدينة بومبي تتكون من سبع طبقات أى أنه أضاف طبقة اللون للأرضية، ووفقاً لما أشار إليه فثروفوس ثلاثة طبقات من الجير والرمل وتراب التفت أو البرسولان، وثلاث طبقات من الأسمنت الرخامي في حين أشار R. Etienne أن صور بومبي الجدارية على سبيل المثال تتكون عموماً من طبقة سمكها تتراوح ما بين ٣ : ٥ سم من خليط الجير والرمل يصعب تحديد ما إن كانت طبقة واحدة أو ثلاث طبقات، ويضاف إليها طبقة رقيقة جداً من الرمل الداعم، أما الطبقة الأخيرة الأرضية المصورة عليها فهي من الجير ونسبة قليلة جداً من بودرة الرخام يتراوح سمكها ما بين ٠,١ - ٠,٥ سم وهي الطبقة التي يكون عليها المنظر المراد تصويره. ومن هنا يرى Etienne أن الحوائط تتكون ثلاث طبقات مؤيداً رأى بلينيوس السابق.

إلا أن أوجوستي S. Augusti يؤكد أنه يجب أن نقسم ملاط الأرضية إلى طبقتين فقط وخاصة أن هناك تفاعلات وانماجات كيميائية تحدث في الثلاث طبقات الأولى، تجعل منها طبقة واحدة يصعب تحديد عددها، ففي فيلا فارنيسيا - The Farnesina Villa كانت الطبقات الثلاث الأولى مكونة من مزيج من الجير والرمل والبرسولان. وفي منزل ليفيا Livia مكونة من مزيج من الجير والرمل وتراب البرسولان، وللتأنيده من الجير والرمل وبودرة الرخام، ويضاف عليها طبقة الأرضية المصورة عليها وهو بذلك يؤيد آراء بلينيوس.

اتجه مورا Mora لتأكيد فتروفيوس في عدد الطبقات، فهو يشير إلى أن فتروفيوس قد نصح بهذا التكنيك لأكثر من غرض، أهمها إيجاد جزء صلب يحمي الرسومات من الرطوبة وتكوين الأملاح وتشقق الجدران مكون من ثلاث طبقات تحتوي على تراب الصخور البركانية "الكف أو البرسولان" الكافي لمنع تسرب الرطوبة وتكوين الأملاح، ثم هناك جزء ثاني خارجي مكون من ثلاث طبقات أخرى وهي التي تحمي طبقة الألوان وتمنع أكبر قدر ممكن من اللون حتى تعطى له استمرارية مع مرور الزمن وحتى لا تتأثر بالعوامل الجوية. وتلك النظرية ربما لم يدركها بلينيوس عندما وصف مشاهدته على أنها ثلاث طبقات نظراً لانتماج طبقات فتروفيوس بعد فترة جفافها.

لكن هل استمرت استخدام طريقة فتروفيوس في صناعة الفريسك؟ لنفق لينج Ling والسيج Alleg، في أن معظم الحوائط المصورة عليها الفريسك والتي ترجع إلى الفترة منذ نهاية القرن الثاني ق.م وحتى منتصف القرن الثاني الميلادي في روما وبومبي وغيرها من المدن الإيطالية، كانت تحتوي على ثلاث طبقات في الشكل العام يصعب تحديد عددها الأصلي نظراً للتفاعلات التي تحدث عبر الزمن لتلك الطبقات، إذا يصعب تأكيد ما ذكره فتروفيوس لعدم وجود دليل مادي لهذه الطبقات الست. كذلك اتفق لينج والسيج على صحة عرض فتروفيوس لمكونات الطبقات، وهي بالفعل تتفق مع بعض المكونات التي اكتشفت في العديد من الصور الجدارية في المدن الرومانية.

من خلال استعراضنا لوصف فتروفيوس نجده قد حاول تقادي عامل الرطوبة النسبية في المدن الإيطالية، فقد جاءت نظرية الطبقات الست المتتالية حتى يتقادي تأثير الرطوبة على اللوحات الملونة، فتعد الطبقات بترك الفرصة لتراب الصخور في امتصاص وعزل كمية الرطوبة المخزون في الجدران، وقبل جفافها مباشرة تضاف الطبقة التالية فتقلل من ترشيح الرطوبة وكذلك الأملاح الجيرية المتكونة على سطح الجدران.

كما تحدث فتروفيوس عن عمل الفريسك لدخل الباتوهات المحددة بالبوص اليوناني Harundinis Graecae، وقد وجد أن هذا النوع من البوص يمنع تسرب الرطوبة داخل الإطار للمحدد ولذي غالباً ما كان يصور بدخله منظر تصويري. ولكن

من أهم الأسباب التي تؤيد نظرية فتروفويس وتشير إلى حد ما باستخدام طريقته خلال القرن الثاني الميلادي، ما عثر عليه دونرفان ريختر ووالبرت ; D. Van Richter Wilpert في حفائر قصر الأباطرة المكتشفة على تل البلاتين في روما، حيث عثروا على مسامير معدنية غالباً من الحديد كانت توضع لتثبيت تلك الطبقات من السكو على الحوائط والتي ربما كانت تسقط بسبب الأحمال الزائدة على سطح الصخر. ولكن كيف يثبت طبقة من الملاط بواسطة مسامير من المعدن، يرى والبرت بعد دراسة مستفيضة لنوعية المسامير وما عثر عليه من أدوات في معظم المقابر المسيحية تخص فئتي تلك المقابر، أن هذه المسامير تسند ألواح خشبية هي التي كانت تقوم بمنع سقوط الطبقة الجصية حتى تجف تماماً أو تكاد. إلا أنه أكد أن تلك الطريقة يسهل تنفيذها على السطوح الحجرية التي يمكن تثبيت تلك المسامير أو الخوابير "خابور حديد" في جدرانها، أما السطوح الصخرية في يومبي والمدن المجاورة لبركان فيزوف، فيرى والبرت أنه من الصعب استخدام هذه الطريقة نظراً لطبيعة الصخور الرسوبية الضعيفة الهشة والتي بُنيت بها معظم جدران مباني تلك المنطقة.

ومن ثم أشار أيضاً إلى أن فئتي القرن الثاني الميلادي تقليدياً لصعوبة تنفيذ طريقة فتروفويس ابتكروا تكتيكاً جديداً من مادة الـ Cob (وهي الطبقة الطينية الممزوجة بالجير والرمل) الخفيفة فوق سطح للصخر مبشورة، ثم يضاف إليها ثلاث طبقات رقيقة من مزيج الجير وبودرة الرخام في صورة سائلة، وهذه الطريقة شاع استخدامها في المقابر الرومانية المسيحية المبكرة.

عموماً، فإن الآراء تتضارب حول تحديد عدد الطبقات المستخدمة في الصور الجدارية، وخاصة الاختلافات في تحديد هوية تلك الطبقات في القريشك الروماني في يومبي والمدن المجاورة لها، ولكن في النهاية يمكن أن نؤكد من خلال ما سبق أن فتروفويس قد نصح بالطبقات الست ولها أخذت في التدهور لصعوبة تنفيذها إلى أن وصلت إلى طبقتين أيضاً في مباني يومبي، ففي منزل سالوست Sallust والذي عاصر فترة الطراز الأول والثاني لطرز يومبي خلال الفترة من منتصف القرن الأول ق.م وحتى منتصف القرن الأول الميلادي، استخدمت طبقتان يتراوح سمكهما معاً ما بين ٢: ٣ سم من حدود الجدار وحتى سطح الصورة، ومع ظهور المقابر المردابية المسيحية

فى روما أخذ هذا السمك فى التدهور منذ بداية القرن الثانى الميلادى حيث نلاحظ وجود طيقتين ذات سمك يتراوح ما بين ١ : ١,٥ سم فى المسطحات الكبيرة، واستمرت هذه الطريقة حتى منتصف القرن الثالث الميلادى، وعلى سبيل المثال معظم الصور الرئيسية فى المقابر *Pretextet, sts Pierre et Marcellin*، استخدم الفنان طيقتين من الجص، وفى مخبأ القديس جنيفر *Janvier* استخدم الفنان طيقتين ثم أضاف إليها طبقة أخرى كأرضية لونية.

وقد وجد أن الطبقة الأولى كانت لا توضع مباشرة على الصخر (نظراً لأن معظم المقابر الرومانية والمخبأ المكتشف فى روما محفورة فى الصخر فى العصر المسيحى المبكر) بل كان يزود الصخر من نوع *Tuf* بطبقة من الأسمنت الرخامى *opus murarium* حتى تكون الجدران قليلة وقادرة على تحمل سمك وثقل الطيقتين.

من هنا وقبل منتصف القرن الثالث الميلادى لم يعرف الرومان استخدام الفريسك ذى الطبقة الواحدة، وهذا دليل واضح لتأريخ الفريسك وتحديد عمر الرسومات التى عثر عليها فى المقابر المسيحية الرومانية، ذلك لأنه بعد القرن الثالث الميلادى استخدم الفنان طبقة واحدة لفترة طويلة حتى منتصف القرن السادس الميلادى تقريباً، هذه الطبقة كانت تتغير مكوناتها من فترة إلى أخرى، فمع بداية القرن الرابع الميلادى كانت مكونة من مزيج *Cob* الطينى وعليه قشرة جيرية واحدة أو اثنتان، وخلال القرن الخامس والسادس الميلادى ففى بعض الصور الهامة فى المقابر الرئيسية وبعض الكنائس استخدمت مونة مكونة من جص مع بودرة الرخام أو تراب البرسولان ثم يدهن سطحها بالجير الأبيض ويلون مباشرة قبل أن تجف، ولدينا نماذج عديدة لشهوها ما عثر عليه فى مقابر *Via Latina Domitille, Priscilla, Callixtus*.

وفى مصر فضل الفنان استخدام تلك الطبقة الواحدة فى صناعة الفريسك الرطب الأسهل استعمالاً والأوفر تكاليفاً والمسمى بالفريسك الريفى، وذلك فى العصر المسيحى. قبل ذلك عثر على بعض اللوحات لقليلة جداً والمصورة فى بعض مقابر الإسكندرية مثل مصطفى كامل والوردبان وكوم الشقافة، وأيضاً فى مقابر تونا الجبل ومقابر المزوقة بالوحدات الدخلة وأيضاً الصور المكتشفة فى معبد كرانيس بالفيوم، كلها ترجع

إلى العصر الروماني اختلف فيها سمك الطبقة والذي كان يتراوح ما بين ١: ٢ سم ومكوناتها عبارة عن رمل ناعم وجير وقليل من الجبس.

أما الفريسة الريفي الذي استخدم كطبقة واحدة للطين المزوج عادة بالتين فتعمل عجينة "دهاكة"، ثم تفرّد بواسطة (المسطرين) على السطح الجداري الذي غالباً كان مصنوعاً من قوالب الحجر والأحجار للجيرية أو الرملية، ثم توضع عليها طبقة خفيفة من الجير الأبيض وعليها طبقة أخرى من الجير المزوج بقليل من الجبس أو للرمل السناع حتى يكون سمكها ما بين ٣-٠,٥ سم تقريباً، ثم تبدأ عملية للتصوير قبل أن يجف الطين.

نجد أن تلك الطريقة قد شاع استخدامها في مصر منذ نهاية القرن الثاني الميلادي تقريباً وحتى منتصف القرن السابع الميلادي كأحد الأساليب الفنية للتصوير القبطي، ومن أمثلة ذلك معظم التطبيقات التي تناولناها في الدراسة وأخص منها صور بطوط ودير أرميا بمقارة، ومقابر الهجوات وكالبا والنوبة، هذا وهناك طريقة أخرى كانت تستخدم على الواجهات الحجرية بأن يوضع على الحائط طبقة مكونة من مزيج من الجير أو الجبس مع الرمل بنسب متفاوتة وإن غلب عليها الرمل، بحيث لا يزيد سمكها عن ٠,٥ سم يليها طبقة من الجير والرمل للناعم لا يزيد سمكها عن ٠,٠٢ سم ثم تدهن الواجهة بالجير الأبيض قبل أن تجف الطبقة السابقة تماماً ويصور عليها وهي لا تزال رطبة إلى حد ما. ولدينا أمثلة من سفارة وكوم أبو جرجا، ومن أديرة أبو مقار بوادي الططرون والانبأ أنطونيوس بالبحر الأحمر وكنيسة فرس بالنوبة وأديرة اسنا وسوهاج.

ويذكر فان مورسيل Van Moorsee أن هذه الطريقة كانت شائعة على الواجهات المسطحة كبيرة الحجم والمعرضة للأجواء الخارجية، وإن كان استخدامها في تصوير الحنايا لم يكن منتشرة لصعوبة وضع الطبقتين على السطوح المنحنية.

عوماً فإن الفريسة في مصر قد استخدم لصناعاته ثلاث طرق على مدار العصور وحتى الفن القبطي.

أ- طبقة سميكة من المونة إما من الجبس أو الجير أو طمي النيل مع إضافة الرمل أو التين للتقوية.

ب- طبقة رقيقة ملساء للرسم من الجبس وعليها طبقة رقيقة من الجبس الممزوج بالغراء (الشيد).

ج- فى العصر القبطى استخدم الفنان الطريقة الأولى والثانية معاً، وفى بلاد النوبة وعلى واجهات وجدران المباني والمعابد القديمة اكتفى الفنان القبطى خلال القرن السادس بطلاء الجدران بطبقة رقيقة من الجير الأبيض يمد عليها أكثر من مرة ثم يرسم عليها قبل أن تجف.

وقد نعى اختلاف وتنوع طرق تنفيذ لوحات الفريسك إلى الظروف الاقتصادية التى تحدد تكلفة العمل الفنى فى مجمله، بجانب عوامل أخرى كظروف اجتماعية وسياسية وبينية، حيث أثرت البيئة على سبيل المثال فى إنجاز الصور الجدارية للكثيرة الصحراوية، وهى تختلف من حيث مكوناتها العضوية عن اللوحات المقامة على وادى النيل وأتى عثر عليها بالقرب من الإسكندرية أو لوحات كنائس مصر القديمة أو بلاد السلوبة، فتأشير البيئة عامل مميز لفريسك الفن القبطى ليس من ناحية للتكنيك الفنى فحسب بل من حيث عنصر الأسلوب الفنى والموضوعات المصورة.

### ج- أدوات الفريسك

الأدوات الأساسية التى اعتاد عملو الملاط استخدامها فى صناعة لوحات الفريسك كانت مشابهة جداً لتلك التى يستخدمها أمثالهم فى العصر الحديث. فالمسطرين Trulla وكذلك ممسحة التعيم والصقل Liaculum هما الشكلان الأساسيان اللذين انبثق عنهما أشكال أخرى معينة ومربعة ومستقيمة الشكل وكلها مصنوعة من المعدن وأيديها من الخشب.

هذا وقد تم العثور على تلك الأدوات فى مدينة بومبي وكذلك فى المقابر الرومانية التى عثر عليها فى فرنسا وألمانيا مع بعض أدوات البناء الأخرى، وقد نقل لينج صورة مصورة من كتاب لـ H. Blummer تصور عامل ملاط روماني يقوم بصقل الحائط قبل الطلاء ويمسك بالأداة Liaculum وقد عثر على تلك الصورة فى أحد المنازل الرومانية فى مدينة بومبي ولكنها مفقودة الآن.

من الأدوات التي يجب توفرها لأكواب ولوان صغيرة للتلوان يستخدمها الفنان،  
ففى متحف فركنكورت بألمانيا مجموعة كبيرة من الأواني والأكواب الفخارية التي  
استخدمها فلان المقابر الرومانية فى منطقى - Nida Hedderheim, Herne  
Sthubert بألمانيا الفريسية، وهى تتكون من أكواب صغيرة لخلط الألوان ومسارج  
لتسخين سكاكين خاصة تستخدم فى الألوان المثبتة بالحرارة، وأوان كبيرة لخلط كميات  
كبيرة من الألوان أو لتخمير الألوان الجيرية.

فى متحف نابولى لوحة جدارية ترجع إلى منتصف القرن الأول الميلادى وهى  
تصور رسماً أثناء عمل لوحة جدارية. وقد نجده جالساً فوق كرسي دائرى وبجانبه  
صندوق أطلق عليه اسم صندوق للفنان Paint box وهو يحتوى على معدات خاصة  
بالمعمل الفنى المصور.

واستطاع لينج وديفى نقل هذا الصندوق وتوضيحه تخطيطاً، فهو صندوق مستطيل  
الشكل يحتوى مع عدد من الأبراج تفتح من أعلى فسرت على أنها مخصصة لوضع  
الأواني والأكواب التى تحتوى على الألوان، بالإضافة لمكان مخصص مسطح لتحضير  
اللون قبل الطلاء، به مكان لتعليق أداة خشبية تسمى "بروة" خاصة بتسوية الألوان  
الزائدة وامتصاصها وصقل الصورة بعد تلوينها، مع بعض الملاعق الخاصة بعملية  
الخلط وكذا سكاكين التسوية وتحديد اللون على السطح، وقد ذكر لينج أنه عثر على  
بعض هذه الأدوات وأجزاء من الصندوق الخشبى للرسم فى أحد المقابر الرومانية فى  
فرنسا.

أما عن الفراجين أو الفرش، فقد كانت من أهم الأدوات المستعملة فى تنفيذ  
اللوحات الجدارية، وكانت تصنع عن الألياف النباتية، غير أن هناك فرش عثر عليها  
فى مصر من الألياف الحيوانية، وقد أشار لوكلس Lucas إلى نوع من الفرش يتكون  
من حزم من ألياف التخل، وأخرى من ألياف نبات الحلفاء أو من نبات البوص، هذا  
وقد أشار "يدجر" Edgar إلى أنه قد عثر فى مقابر الفيوم على نوع من الفرشاة من  
نبات يطلق عليه اسم (الأسلة)، وقد أكد شور Shore أنه نوع من الفرشاة ذات الألياف  
الصلبة تستخدم فى التصوير بالشمع فى صور البورتريهات الشخصية.

## د- الألوان: مصادرها وصناعتها قديماً

ذكرنا فيما سبق أن صناعة الفريسك المصورة بالفريسك تعتمد على الملاحظ كألوانية تصويرية، وتعتمد على اللون الذي يعبر عن ماهية الصورة المصورة بالفريسك، وسوف نتحدث الآن عن مصادر تلك الألوان وطرق تحضيرها وصناعتها في العصر القديم في مصر والتطور الذي طرأ عليها خلال العصور البطلمية والرومانية وحتى العصر المسيحي وفقاً للمصادر القديمة وكذلك لبعض التحاليل الكيميائية، أو ما ذكر عن الألوان من خلال البرديات أو أقوال عبارة لبعض الكتاب القدامى وغيرها من المعلومات الموثقة حول تلك الألوان.

الألوان *Pictor ، ζωγραφος* المستخدمة في صناعة وتصوير الفريسك هي إما أن تكون مأخوذة من مصادر طبيعية سواء كانت مصادر معدنية أو نباتية، أو أنها مواد مصنعة يلزم لإنتاج كميات كبيرة منها إجراء بعض العمليات الصناعية والتي تعتمد على الخلط للونى أو تجهيز اللون قبل استخدامه.

كانت البدلية اللونية عند الإنسان الحجري مع اللون الأبيض على الأسقف والجدران الطينية الحمراء والتي كان يرش فوقها بعد رسمها الجير أو الجبس الأبيض لإظهار الرسم المبرد تصويره. وكانت مصادر اللون الأبيض من الجبال الحجرية البيضاء وهى إما من الجبس (كبريتات الكالسيوم) أو من الحجر الجيري (كربونات الكالسيوم) وهما المصدران الأساسيان للون الأبيض منذ عصر ما قبل الأسرات في مصر.

فى حين ذكر هيرودوت أن اللون الأبيض المستخدم فى الصور الجدارية بالمدين الرومانية من نوعين هما أبيض بارايتونيوم *Paraetionium* وأبيض ميلان *Melian* وهما من الجبس الأبيض الناصع. كذلك أشار راسل *Russell* إلى أن اللون الأبيض السذى استخدم فى العصرين اليونانى والرومانى فى مصر فى منطقة الفيوم كان من الجبس، وأن المادة الجسمية فيه كبريتات الكالسيوم المائية التى كانت تحضر فى كميات صغيرة تحرق ويضاف إليها الماء وتترك لتجف على شكل أقراص فى الشمس.



قد أجمع معظم علماء الآثار على أن اللون الأبيض الذي استخدم في مصر بكثرة في العمليّة اللونية كان في العصور الفرعونية مسحوق الجبس (كبريتات الكالسيوم) نظراً لمسهولة للتعامل معه من قبل المصريين، وفي العصر البطلمي الروماني شاع استخدام كربونات الكالسيوم المأقية (الجير) نظراً لمعرفة اليونانيين بطريقة احترافه وتعودهم على استخدامه بعد حرقه وصنع الفرس منه تستخدم كمادة لونية.

أما عن اللون الأسود فقد أشار فثوغفوس أن فناني الرومان استخدموا لوناً أسود ناتجاً من المادة الملونة السوداء "السناج" الناتجة من احتراق الأكران حيث كانت تجمع ويصاد سحقها مرة أخرى ثم تستخدم للتلوين بعد إضافة مادة غروية إليها وهي الفراء حتى تعمل على تثبيت اللون على الحوائط أثناء وبعد تصويره. وتكاد تكون المادة الملونة السوداء دائماً كربوناً في صورة سناج لفرن، أو فحم محترق، أو نتاج احتراق الأخشاب، وقد أشار ليروي Leroy إلى أن المادة السوداء التي استخدمت في تصوير جدران مقابر الأسرة التاسعة عشرة الفرعونية كانت بعد تحليلها عبارة عن فحم خشب مسحوق مضاف إليه مادة الفراء.

بينما يذهب سبيرل Spurrell إلى أن المصريين منذ عصر الأسرة الثانية عشرة كانوا يستخدمون مادة لونية سوداء من مركب أسود للون لمحن المنجنيز أطلق عليه اسم البيروليوزيت Pyrolusite، وقد أكد بترى Petrie ذلك بعد أن عثر على آثار تلك المادة في الصور الجدارية لمقابر بني حسن بعد تحليل اللون الأسود المستخدم، في حين نجد إشارة عند شور Shore بعد تحليله لمعدلات لونية سوداء لبعض البورتريهات المنفذة بأسلوب التمسيرا من الفايوم والتي تعود إلى القرن الثاني والثالث الميلادى. كان اللون الأسود يحضر إما من الكربون أو الفحم في صور مسحوق أو من السناج.

من هنا نجد أننا أمام مصادر ثلاثة للون الأسود، الأول مادته من السناج المتخلف من رماد الأوعية والمصابيح عند حرقها، الثاني من الفحم الخشبي أو النباتي المسحوق، والثالث من أكسيد المنجنيز المسمى بالبيروليوزيت، وإن كان من المرجح أن النوع الأخير من الصعب استخدامه في الفريسك الرطب لصعوبة مزجه بالماء على الأرضية القلوية.

عن الألوان ذات الطبيعة الحمراء اللون، فهي من أكثر الأنواع المتوفرة والتي تار حول تصنيفها جدل كبير نظراً لتشابه الدرجات اللونية بين المواد وبعضها حيث تكون درجة التفاوت اللوني بين مادتين بسيط جداً بعد جفاف اللون إلا أنها تختلف بعد تحليلها، لما بها من نسبة دهنية أو زيتية تساعد الباحث إلى حد ما في تحديد أنواعها، ولبدأ بلفروفيوس- الذي ينكسر عن اللون الأحمر الأوكر (ريوبريكا) Rubricae- red Ocher لانه أحسن الأنواع اللونية وأنه ينتشر في بعض المناطق المعلقة على البحر المتوسط، إلا أنه حدد بعض أنواعه ومنها نوع السيلوبي من بونتيس Rubricae Sinopein pontus وكذلك المغرة الحمراء المنتجة من مصر ومن أسبانيا. وقد أشار إلى أن الرومان قد أحضروا هذا اللون من الآثليين قبل عام ١٦٧ ق.م.

أما بلينيوس أيضاً فيذكر أن الرومان قد استخدموا المغرة الحمراء المستوردة من مصر في عملية التلوين إلا أنه لم يذكر مصدرها الأصلي.

وقد أكد أوجوستي Augusti أن معظم الألوان الحمراء التي استخدمت في صور بومبي كانت من الأحمر الأوكر ومن المغرة الحمراء، إلا أنه أكد أن مصادر هذا اللون لم تكن من الأراضي الرومانية وأنه يرجح لراء فثروفيوس وبلينيوس على أنها مستوردة من مصر والشام وساحل آسيا الصغرى وهي طفلة ذات لون أحمر تسمى هيماثيكا كانت تستورد أساساً من مصر.

وعلى ذلك نجد أن مصدر اللون الأحمر الأساسي في مصر القديمة كان المغرة الحمراء والتي كانت تستخرج في الأصل من أكاسيد الحديد الطبيعي، والمنتشرة في الأرض المصرية بوفرة كبيرة.

والمغرة الحمراء أحياناً وتسمى هيماثيت غير متبلور، ولكن هناك أنواع أخرى من اللون الأحمر، فقد أشار "ديوسكوريدس" أن المغرة الحمراء الآتية من مصر تعتبر من أفضل أنواع المغرة لديهم، مما يؤكد وجود أنواع أخرى من اللون الأحمر متدولة في العالم القديم من مصر وغيرها. فقد ذكر "مبيرل" أن هناك مغرة حمراء ذات لون أحمر مخلوط بمادة كبريتات الكالسيوم يرجع أقدم مثال لها إلى عهد الأسرة الثانية عشر والثامنة عشرة، والاختلاف بينهما بسيط جداً يلاحظ في الدرجة اللونية، ففي الأولى باهتة إلى حد ما لوجود كبريتات الكالسيوم البيضاء، والثانية داكنة إلى حد ما لوجود

ذرات الحديد، لما "رأسل" لشير لوجود نوعين أسلميين للمغرة الحمراء في العصور الفرعونية سميت أحدهما اسم Sinopsis والثانية Rubric، وهما الاسمان اللذان أشار إليهما فثروفيوس فيما سبق، ويذكر "لوكلان" أنه قد عثر على نوع جديد من المغرة الحمراء قائمة اللون في موقعين بالقرب من أسوان وكذلك في الواحات الخارجة بالصحراء الغربية.

هذا وقد نجد خلال المصريين اليوناني والروماني أنه قد ظهر لون أحمر ضارب إلى اللون الرمادي (الأبيض) يطلق عليه اسم Minium، Kivvaßapi، وقد أشار "رأسل" أن هذا اللون ليس مركباً بل هو صورته الطبيعية وأنه ولد إلى مصر وقد عثر على آثاره في مدينة هواره في أحد المقابر الرومانية وقد أطلق عليه اسم السلاكون وهو أكسيد حديد طبيعي أحمر رصاصي، وقد يندر وجوده في مصر حيث لم تمجّل سوى تلك الحالة فقط.

ونذهب بذلك إلى أن طبيعة الأجواء المصرية للجافة لم تترك الفنانين باستخدام هذا اللون، وذلك لأن استخدامه يقتصر على المناطق ذات الرطوبة العالية والأجواء الباردة، وقد أكد ذلك فثروفيوس فيما أورده عن Minium أنه يستخدم في الدهانات الخاصة بالمناطق الرطبة نظراً لاحتوائه على مادة للرصاص غير القابلة لامتصاص الرطوبة.

هناك مصادر نباتية للون الأحمر بجانب المصادر المعدنية التي تحدثنا عنها، فقد عثر على برديتين باللغة اليونانية في طيبة ترجعان إلى القرنين الثالث والرابع الميلاديين، أي نهاية العصر الروماني في مصر، وقد وجد بهما وصف دقيق لاستخراج الألوان من النباتات الطبيعية في مصر آنذاك، فنجد اللون الأحمر قد استخرج من جذور نبات حناء الغول ويطلق عليها أيضاً جذور نبات الشنجر، Alkanna tinctoria، Alkanet الذي يزرع في الدلتا وشمال الصعيد ويسمى لونه بالقلنت Alkanet. أيضاً أشارت البردية إلى لون آخر يستخلص من جذور نبات الفوه ويطلق عليه اسم Rubia- tinctorium، pereging، وقد أشار لوليفر Oliver أن كلا النباتين كانا يزرعان في مصر وبصفة خاصة في المنطقة الواقعة في الصحراء الغربية غرب الإسكندرية خلال المصريين اليوناني والروماني بالقرب من بحيرة مريوط.

من خلال ما سبق يمكن أن نؤكد أن الفنان المصري القديم قد استخدم اللون المعدنى (أكسيد الحديد المائى) القابل للذوبان فى الماء فى معظم الصور الجدارية، ومع دخول البطلمية وفى العصر الرومانى بدأ استخدام الألوان المائية النباتية الحمراء والستى كانت تحتوى على نسب زيتية تساعد على تثبيت الألوان سواء الحوائط أو على قطع النسيج حينما تستخدم كصبغة.

أما عن اللون الأزرق، فهو يعتبر من أقدم الألوان المصرية القديمة وإن كان له خاصية معدنية وأخرى نباتية، فالخاصية المعدنية تذكر فى معدن الأزوريت *Chessylite, Azurite* وهو نوع من كربونات النحاس الزرقاء، قد ذكر 'سبيرل' أن هذا المعدن الملون (الأزوريت) استعمل فى تلوين الفم والحولجب على الأقفعة التى تغطى وجه المومياء المصرية فى عهد الأسرة الرابعة والخامسة، وأنه يوجد بحالته الطبيعية فى سيناء والصحراء الشرقية. وقد أشار بترى إلى أن اللون الأزرق الأساسى فى مصر القديمة مكون من المادة الزجاجية للزرقاء الصناعية *Frit* وهى تتألف من مركب بللورى يحتوى على السيليكا والنحاس والكالسيوم (سيليكات الكالسيوم النحاسية)، وكانت طريقة تحضيره أن تسخن السيليكا مع مركب للنحاس - ربما كان من الملائيت وكربونات الكالسيوم وملح الطرون.

وقد أضاف 'بترى' أن هذه المادة تعطى فيما بعد لوناً يميل للإخضرار بدلاً من الزرقاء. فى حين أشار فتروفوس لهذه المادة على أنها استخدمت فى مصر وقد سماها كيريلويوم *Caeruleum* وموطنها الإسكندرية فى عهده، وأكد بلينيوس تلك المادة بنفس الاسم كيريلويوم المصرية وذكر أنه نوع من الرمل يعطى لوناً أزرق عقب تسخينه وأنه المصدر الرئيسى للون الأزرق عند المصريين.

إلا أن بعض العلماء عارضوا استخدام تلك المادة كمادة سائلة للتلوين، حيث ذكروا أنه من الصعب تحويل مادة صلبة إلى سائلة بالتسخين ثم تترك فترة طويلة دون أن تتجمد ثانية، وكان دليلهم أن الحالات التى عثر عليها لتلك المادة كانت مستخدمة كحليات زخرفية فى العصر الفرعونى تلصق أو تصب فوق الأقفعة الجصية أو الذهبية، غير أنهم لم يجدوا مبيلاً لوجود مادة أخرى وذلك بعد تحليل بعض العينات فى المقابر المصرية القديمة فوجدوها تتبع تلك المادة الزجاجية الزرقاء.

ويذهب "سيروى" إلى أن عملية تحويل المادة الصلبة والتي تكون على هيئة خرزات صلبة يمكن سحقها وتسخينها ومزجها بالماء أثناء التسخين ثم يصب الناتج في قوالب صغيرة ويعاد تكرار ذلك أكثر من مرة، حتى يسهل بعد ذلك ذوبان المادة بسهولة، وقد أشار فثروفيوس إلى إمكانية ذوبان مادة الـ *Caeruleum* في الماء خلال العصر الجمهورى، حيث أكد أغسطس استخدامه بطريقة التبرأ بعد جفاف اللوحة المصورة بالنيريسك في يومى في القرن الأول ق.م.

بالرغم من الجدل حول هذا اللون إلا أنهم في العصور الوسطى أجمعوا على صعوبة استخدام اللون الأزرق المعنى في تصوير النيريسك، حيث أشار الراهب ثيوفيلوس في كتابه "جدول أصناف الفنون وسر الصناعة للتصويرية" أنهم استخدموا هذا اللون بعد جفاف الحوائط وكثيراً ما كانت آثاره تتطاير وتقر، حتى أنه قد اقتصر استخدامه فقط في التلوين حول هالة السيد المسيح وحول أطراف رداءه لإظهار لولمى الوفاق والجلال. وقد علق تشيشينى أن فنانى الدولة البيزنطية كانوا يستخدمون لوناً أزرق يطلق عليه اسم الأزرق الزرنخى "كوبالت" وهو من الألوان غير الدهنية حيث كان يستخدم بجانب اللون الأزرق اللازوردى "سيليكات الكالسيوم النحاسية الزرقاء" وهو اللون الذى أشار إليه ثيوفيلوس.

من خلال ما سبق نجد أن اللون الأزرق الناتج من المركب النحاسى هو أكثر الأنواع انتشاراً واستخدماً وذلك بعد إجراء معالجة خاصة لطبيعة اللون حتى يبينه تماماً للذوبان في الماء، ذلك بعد عملية سحق والتسخين عدة مرات مع الماء مع إضافة لبعض المواد الزيتية أو الصمغية، فيصبح اللون ذا قوام مناسب للاستخدام في التصوير الجدارى للنيريسك الرطب.

مع دخول البطالمة مصر وبداية للتبادل التجارى بين مصر والمنطقة الجنوبية من الحبشة واليمن والهند، استورد البطالمة من الهند الصبغة الزرقاء التى تسمى بالنيلة الهندية *Indigofera tinctoria* وهى صبغة زرقاء بخلاف للصبغة المصرية التى كانت تزرع في مصر منذ العصور الفرعونية وتسمى بالنيلة البرية *Wood* والتى جاء ذكرها في البردية السابقة للذكر.

وقد ذكر "فوستر" أن صبغة النيلة البرية هي صبغة زرقاء تستخلص من تخمر أوراق شجرة النيلة البرية التي يطلق عليها اسم *Isatis tintctora*، وفي الواقع أن درجة الثبات اللوني في النيلة الهندية أكثر منه في النيلة البرية، لذا كانت الأولى تستخدم على نطاق واسع في العصر البيزنطي والعصور الوسطى وتستورد من بلاد النوبة وكردفان والحشة والهند.

هذا وقد أشار بلينيوس إلى نبات النيلة الهندية الزرقاء وذكر أنها استخدمت عند الرومان في التلوين الجداري ولم تستخدم كصبغة للصبغ عند الرومان. بينما أشار فثيوفوستس إلى أن الرومان قد استخدموا لوناً أزرق من النيلة البرية بدلاً من الهندية نظراً لصعوبة الحصول عليها وذلك في عملية التلوين.

وقد أكد أيضاً "فيمستر" أن اللون المنتشر في مصر خلال القرنين الثالث والرابع الميلادي كان من النيلة البرية المصرية التي استخدمت كصبغة للأقمشة، ما يؤكد انتشارها كمادة لونية زرقاء في تلك الفترة.

من خلال ما سبق نجد أن الألوان المصرية الزرقاء إما ذات مركبات معدنية من النحاس "الملاخيت" الذي إذا ما أصابه أو تعرض لرطوبة زائدة فترة طويلة تغير لونه ومثال نحو الأخضرار، ويرجع السبب في ذلك لمادة السيليكات التي تحتوى على نسبة كربون زائدة، وفي العصر البطلمي بدأ استخدام نبات النيلة الهندية والبرية والتي كانت تحقق كميات كبيرة تساعد الفنان على تلوين مسطحات جدارية كبرى، وتستاز بقابليتها للذوبان في الماء وسهولة استخراجها والنسبة الدهنية بها عالية ما يحقق لها الثبات اللوني على الحوائط.

لما عن اللون الأصفر، فقد عرف المصريون القدماء نوعين من اللون الأصفر المستخرج من المعادن الطبيعية، الأول عرف باللون الأصفر الوهج "ذات جزينات حمراء اللون" الذي كان يستخرج من معدن طبيعي هو كبريتوز الزرنيخ، وكذلك نوع آخر معننى هو المغرة الصفراء من أكسيد الحديد المائي، وهذا النوع استخدم على نطاق واسع في عهد الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة، وقد عثر عليه في الصور الجدارية لمقابر طيبة. وقد أكد مكاي أن لون المغرة الصفراء عثر عليها مغطاة بطبقة من شمع العمل للحفاظ عليها في بعض الصور حيث ثبت التحليل لبعض عينات اللون

أن كان يتأثر بالأملاح والرطوبة الجدارية فيتحول لونه إلى أحمر قرمزى فكان لابد من إضافة الشمع للحفاظ عليه.

أما في العصرين اليونانى والرومانى فقد أكد "راسل" أن اللون الأصفر المستخدم فى صور البورتريهات الرومانية لثى عثر عليها فى الفيوم وهواره، ثبت بالفحص أنها من المغرة الصفراء أكسيد الحديد المائى، وقد علق "بترى" على الفرق الواضح بين المغرة الصفراء والإصفرار اللوحج "كبريتوز الزرنيخ" أن للثانى كان لونه يميل إلى الذهبى وشاع استخدامه فقط كحليات لونية صغيرة للزخات الشخصية نظراً لأنه من الألوان السامة.

وكبريتوز الزرنيخ الأصفر لا يوجد أصلاً فى مصر فربما كان يجلب من بلاد أجنبية ربما كانت فارس أو أرمينيا أو آسيا الصغرى، أما اللون الأصفر من أكسيد الحديد المائى، فقد كان منتشرأ فى مصر ويمكن الحصول عليه من ميناء والصحراء الشرقية فى صورة مركب نحاسى وهو أصفر يميل للقرمزى ويفضل أن يضاف إليه أثناء التصوير كبريتات الكالسيوم فى صورة مائية حتى تعطيه لوناً فاتحاً برهأ.

ونظراً لصعوبة التعامل مع اللون الأصفر المعدنى لصعوبة استخدامه فى العصرين اليونانى الرومانى كان لابد من إيجاد لون طبيعي يلزم لاستخدامه إما لصبغة النسيج أو كلون جدارى يتقبل معظم للمثبتات والوسائط اللولية ويمكن استخدامه بكميات كبيرة، لذا ظهر ما يسمى (بالعصفر)، فقد أشار لوكاس أنه استخدم فى العصور المصرية القديمة ، وشاع استخدامه كذلك فى العصرين اليونانى والرومانى فى مصر لصبغة النسيج مما له من درجة ثبات لونية ذقية وإن كان لونه لريبأ جداً من المغرة الصفراء، وقد أثبت "هنبر" ذلك بتحليله لبعض قطع النسيج المصبوغة باللون الأصفر المستخرج من العصفر.

هذا وقد أشار كامب أن الأصباغ الصفراء قد استخرجت من نبات (البليحاء) وبطلق عليه باللاتينية اسم *Reseda Luteola*، وكذلك من نبات الزعفران هو أوراق مجففة من عشب الزعفران اليونانى ويطلق عليه باللاتينية *Crocus Sativus* *Graecus* وقد ذكر أن هذا النبات كان منتشرأ فى اليونان وآسيا الصغرى وشمال

لأرمينيا وروسيا، كذلك زرع في مصر خلال العصر البيزنطي وهو يعطى لونا أصفر يميل إلى البرتقالي.

أما إشارات بلينيوس وقزوفوريوس فجاءت مبهمة إلى حد ما في حديثهما عن اللون الأصفر، حيث ذكروا أنه يصنع ما يسمى بالـ *Quoquitur - Coquitur* وأنه استخدم عند الاثنيين منذ عام ١٠٠ ق.م، وأنه يعطى لونا ذهبياً لكننا أسماء الرومان *Glaeba Silis*.

من الألوان الهامة التي استخدمت في الفريسك اللون الأخضر، وقد ثبت بدون شك أن المصريين القدماء استخدموا من إحدى مركبات النحلص وهو رخام (الملاخيت) أحد الخامات الطبيعية لمعدن النحلص المنتشرة في صحراء سيناء والصحراء الشرقية، وقد أشار "سبيرل" إلى استخدام الملاخيت المسحوق مع الجبس في تكوين الصور الجدارية في المقابر المصرية القديمة.

إلا أنه قد عثر على نوع آخر من مركبات النحلص يستخرج منه اللون الأخضر وهو معدن (الكريسوكلا) وقد ثبت استخدام مسحوق هذا اللون مع الجبس في بعض الصور الجدارية في المقابر المصرية القديمة، وقد أجمع العلماء على انتشار استخدام الملاخيت كمصدر أساسي للون الأخضر.

في عهد الدولة المتأخرة والعصرين اليوناني والروماني في مصر استخدم مزيج من المادة الزجاجية الزرقاء يضاف إليها أكسيد الحديدك المائي "اللون المغرة الصفراء" وذلك لإنتاج لون أخضر ثابت إلى حد ما. أما المصدر النباتي للون الأخضر فقد أشار "فيستر" أنه مركب من اللونين الأزرق والأصفر، وقد وجد أن الأزرق من النيلة البرية والأصفر صعب تحديد مصادره اللونية ربما كان من العصفور أو البليحاء، وذلك لأنه من الصعب استخدام أو تطويع مادة الملاخيت كصبغة على الأقمشة فضلاً عن قلة ثبات المادة اللونية.

في إشارة لقزوفوريوس عن اللون الأخضر ذكر أنه يمكن العثور على لون أخضر كذلك *Viridis Creta* من منطقة *Zmyrnae - Zmyrna* وقد أطلق عليه اليونانيون اسم *θεοστείου* وأنه يحقق نتيجة ممتازة على الحائط.



هناك ألوان ذات انتشار واسع في تكوين الصور الحائطية عبر العصور، من بينها اللون الذي يميز ويصور الملاح البشرية من وجوه وأجساد وأيدي وأقدام، وهو اللون القرمزى أو الأحمر القرنفلى. هذا اللون بالرغم من انتشاره على نطاق واسع وثبوت استخدامه في الصور الجدارية المصرية القديمة وحتى التصوير القبطي، إلا أن مصدره الأساسي غير مؤكد، فقد ذهب بعض العلماء أنه يتكون من خليط من اللونين الأحمر والأبيض، إلا أن لو كاس ينفي ذلك، ويؤكد أنه من أكسدة اللون الأصفر "المغرة" الناتج من أكسيد الحديديك المائي، الذي به نقط أو بقع حمراء في جزيئاته الأصلية توحى للمشاهد بأنه قرنفلى أو قرمزي، ولكن أيدجر وبتري ورسل يؤكدون أن لون الوجوه في معظم المقابر اليونانية والرومانية بمنطقة الفيوم وهوارة وكذلك المنصورة على البورتريهات الشخصية تتكون من اللون "صبغة الفوه الحمراء" والتي كانت تستورد من اليونان موطنه الأصلي وآسيا الصغرى وكان عادة ما تستخدم على أرضية جيبية بيضاء بطريقة التمبرا.

وقد أكد فثروفيس أن هذا اللون يجب أن يُحضر أفضل من استخدامه مباشرة من تلك الصبغة الحمراء، وأن عملية تحضيره تعتمد على اللون الأحمر الرصاصي "السلاكون" والمستخرج من منطقة أفسوس وقد شرح طريقة تحضيره وتجهيزه معتمداً على اللون الأصفر حتى يكون الناتج قابلاً للذوبان في الماء. وفي البردية المسبقة والتي نرجع إلى العصر الروماني المتأخر، وجد اسم صبغة يطلق عليها اسم القرمز Kermes وهي صبغة حمراء اللون تميل إلى اللون القرمزي تستخلص من إنث الحشرات القرمزية التي توجد على أشجار البلوط والأرز Coccilicis التي تنمو في المستنقعات وخاصة في المناطق من شمال أفريقيا وجنوب شرق أوروبا وعلى سواحل آسيا الصغرى وبلاد فارس، وإن كنا لا نميل إلى أن تنتج كميات كبيرة من هذا اللون معتمدةً على إنث الحشرات القرمزية المجففة التي توجد على شجر البلوط، إلا أننا يجب احترام المصدر وربما كانت إحدى الطرق للحصول على اللون القرمزي خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين.

من هنا نجد أننا أمام مصادر عديدة للون القرمزي، إما أن يكون صناعياً معتمداً على مزج اللونين الأحمر والأسفر مع اللون الأبيض، أو لون طبيعي عن نطلق المصادر السابقة.

من الألوان الأخرى المعلمة في التصوير الجداري وبصفة خاصة في تصوير الفريش القبطي في مصر اللون الأرجواني، ولهذا اللون أهمية عظمى عند المسيحيين وبصفة خاصة في تلوين الملابس سواء المصورة على الجدران أو المصبوغة وذلك إجمالاً لرداء السيد المسيح الأرجواني والذي بقي عقب صعوده إلى السماء، لذا اهتم صانعو الألوان بهذا اللون، ويمكن أن نستدل على ذلك من أحد المخطوطات المعفوظة في أوبسالا "السويد" ويرجع إلى الفترة من القرن السادس والسابع الميلادي وبه ما يقل عن ٢٦ طريقة لاستخراج الأرجواني. ففي البداية نجد أنه عبارة عن خليط اللوة "الصبغة الحمراء" والنبيلة البردية "الصبغة الزرقاء" حيث تعرف "فيستر" على تلك المكونات في المصدر الروماني في مصر، ويرى "هاجس" Haags أنه عندما زاد الطلب على اللون الأرجواني خلال الفترة المسيحية في مصر "لما بعد القرن الرابع الميلادي كانت هناك مصانع تستخرجه من إفرازات الصبغة الأرجوانية "حيوان من الرخويات" يطلق عليه اسم Murex-brandaris, Murex-turnculus ، إلا أن هذه الطريقة كانت تستنفذ وقتاً طويلاً ومالاً كثيراً، لذلك اهتمت مصانع السبيج بالإسكندرية إنتاج هذا اللون في القرن الخامس نظراً لتواجد تلك المحار بالقرب من شواطئ البحر المتوسط فكان التوسع فيه، من هنا يبدو أن المصدر الأساسي للون الأرجواني كان بحرياً ونباتياً، ولقد كان ذلك ما عثرنا عليه في البردية السابق ذكرها. وهناك صبغة أرجوانية اللون تستخلص من بعض الطحالب التي توجد على صخور البحر المتوسط ويطلق عليها اسم (الأرخيل) Archil إلا أننا نفتقد طريقة صنعها.

كذلك نسي إشارة مبهمه لفتروفيروس ذكر أنه يفضل إنتاج هذا اللون صناعياً بواسطة مزج الكالسيوم النقي ولون اللوة الحمراء Madder والنبيلة الهندية، إلا أنه أشار إلى صبغة أرجوانية يسميها Hysgino وهي تستخرج من إفرازات حيوان طليقي يسمى Quercus Coccifera يعيش على شجر البلوط وخاصة في المناطق الشمالية من أفريقيا وجنوب أسبانيا. وعلى الرغم من ذكر هذا المصدر البحري عند فتروفيروس

إلا أنه فضل عليه عملية الخلط اللوني لتحقيق اللون الأرجواني من مزج الألوان الأبيض والأحمر والأزرق.

هذا وقد ورد عند تشينشي في كتابه أن اللون البنفسجي أو الأرجواني كان يستخرج في المصور الوسطى من معدن للملجنيز إلا أنه لم يذكر كيف يتم استخراجه، ومن المعروف أن اللون الأرجواني حالياً يصنع من مركب الملجنيز ويطلق عليه اسم *Manganese Violet*.

تلك هي الألوان الأساسية التي دار حول مصادرها جدل كبير، بخلاف ذلك تبقى الألوان التي تنتج من خلط المكونات اللونية السابقة معاً، ومثال ذلك اللون البني الذي تبين أنه استخدم في الأسرة الرابعة في مصر من مزيج اللونين الأحمر والأسود، إلا أن "سبيرل" أكد أن اللون البني أمكن استخراجه من المفرة الحراء لكسيد الحديد اللاسائي، بينما وجد لو كاس مفرة بنية اللون طبيعية في منطقة الوحات الخارجة تبين من تحليلها أنها تحتوي على أكسيد حديد طبيعي مخلوط مع كبريتات الكالسيوم للبيضاء "الجبس" خلطاً طبيعياً. ومع ظهور فن الصباغة على النسيج لزم الأمر وجود لون ثابت لا يتأثر بالعوامل الجوية. ومن هنا وجد "ميستر" أن اللون البني الموجود على بعض الأقمشة التي عثر عليها في مدينة أنتينوى بالفيوم ربما كانت المادة اللونية ما يطلق عليها اسم (الكاد) الهندي والتي تستخرج من خشب الشجرة للمسماة باللاتينية *Mimose* وهي شجرة السنط التي أطلق عليها العرب اسم (الست المستحية)، أما الصبغة فكانوا يسمونها (الاقابيا)، يضاف إلى ذلك فحص بعض البرديلات المصورة والتي ترجع إلى عهد الأسرة العشرين وتبين أن اللون البني مستخرج من مادة معدنية هي الليمونيت *Limonte* وهو أحد الأكاسيد الحديدية المائية لذلكه اللون "أحمر داكن"، وقد ذكر لو كاس أن معظم العينات التي فحصت للون البني على البردي أو الرق منذ القرن الرابع الميلادي حتى القرن التاسع الميلادي كانت تقريباً من مركب الليمونيت الحديدي.

## ثانياً: عنصر الموضوع فى التصوير القبطى

اعتمد الفنان القبطى فى العهد المسيحى على عنصر الموضوع كأحد السمات الأساسية لإبراز فنه الذى ارتبط بالدين ارتباطاً شديداً شأنه فى ذلك شأن الفن المصرى القديم. هذا الارتباط جعل معظم موضوعاته تميل إلى الجانب التعليمى المتعلق بالجوانب الدينية والعقائنية، والتى من خلالها يمكن لفن التصوير الجدارى أن يكون حلقة اتصال مباشرة بين علوم الدين وفكرها وبين المتلقى أو المتعبد أو المشاهد لها.

من هذا المنطلق تبرز لنا الصور الجدارية مجموعة كبيرة من الموضوعات التى تنقسم بدورها إلى نوعين أساسيين، أما موضوعات مستوحاة من العهد القديم (التوراة) أو موضوعات مستوحاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلاً عن وجود جانب تأثري هام من قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نغفله كان له تأثير كبير فى الموضوعات القبطية بصورة غير مباشرة فى الفترة المبكرة، ثم يتطور هذا التأثير ليصبح سمة مميزة للموضوع القبطى بعد أن وظف لخدمة الديانة المسيحية. ويبرز هنا هذا التأثير خاصة فى مجال الموضوعات المتأثرة بالفن المصرى القديم والهلينستى والرومانى.

### أ- رؤية لموضوعات العهد القديم (التوراة)

من أهم ملامح الموضوعات المصورة فى الفن القبطى الاتجاه المباشر نحو قصص أنبياء العهد القديم على الرغم من كونهم أنبياء لليهود، إلا أنهم كانوا منفصلين عن المسيحيين ولا سيما فى الفترة المبكرة قبل الاعتراف بالمسيحية فى مصر والعالم المسيحى. فالمسيحيون يؤمنون بأن للكتاب المقدس ينقسم إلى جزئين كل منهما على حده، الأول هو العهد القديم وكتابه وضع باللغة السامية "العبرية القديمة" ويتكون من ٣٩ سفرًا فى الأصل، وقد ترجم إلى اليونانية فى مصر وأطلق عليه اسم "الترجمة السبعينية" والتى اتخذت من النسخة العبرية سبيلاً لها مع إضافة أربعة أسفار أخرى يطلق عليهم فى الكنيسة الأرثوذكسية اسم "الكتب القانونية الثانية".

هذه النسخة اليونانية ظهرت فى مصر وبصفة خاصة فى الإسكندرية منذ عهد بطليموس الأول "سوتير" ومنها ترجمت النسخة اللاتينية وسميت الفولجاتا Vulgata

وهي النسخة التي استوحى منها فنانو المقابر الرومانية المبكرة لوحات وصور الأنبياء القدماء، وهي أيضاً للنسخة المقررة لدى الكنيسة الكاثوليكية.

وقد كان لانتشار الترجمة السبعينية باللغة اليونانية في الفترة الزمنية من منتصف القرن الرابع ق م وحتى منتصف القرن الرابع الميلادي أثرها الواضح على فن التصوير الجداري القبطي، ويبدو ذلك واضحاً من استخدام بعض العبارات الدينية والأسماء كعامل تأكيد لل شخصية أو الحدث المصور في معظم الصور الجدارية والتي تعود للفترة الأولى من التصوير الجداري.

عقب أحداث مجمع خلقدونية وازدهار العناصر الوطنية في الحياة الدينية والاجتماعية في مصر، عملت الكنيسة القبطية على ازدهار واستخدام اللغة القبطية بدلاً من اليونانية، ومن هنا ترجمت الترجمة السبعينية إلى اللغة القبطية في نهاية القرن الرابع تقريباً حتى منتصف القرن الخامس الميلادي. ويبدو تأثير هذا الحدث واضحاً في استخدام اللغة القبطية ونصوص الكتب المقدسة من العهد القديم على الصور الجدارية والتي تعود إلى الفترة الثانية من تلك التصوير الجداري.

وتحتوي الترجمة السبعينية على الأسفار الخمسة للتوراة (التكوين والخروج واللاويين والعدد والتثنية)، ثم قسم يتكون من جزئين، قسم الأنبياء الأولين ويضم أسفار (يشوع والقضاء و١-٢ صموئيل والملوك الأول حتى الرابع)، أما القسم الثاني فيضم الأنبياء للمتأخرين منهم (اشعيا وأرميا وحزقيال وهوشع وعاموس ويونان وحقوق وزكريا وملاخي وغيرهم) وهي عبارة عن أسفار صغيرة للسيرة الذاتية لكل نبي، أما القسم الثالث يسمى (الكتب)، وهو الذي يضم كتابات بعض الأنبياء ولقصص دينية هامة، مثل مزموير داود والأمثال وأيوب وأسفار دانيال وغيرها، كما تميزت الترجمة السبعينية بموضوعات خاصة غير موجودة في الأصل العبري (على الرغم من معرفتهم بها) مثل سفر (أستير وحكمة سليمان ورسائل أرميا وصلاة عزريا ونشيد الفتية الثلاثة وقصة سوسنة وقصة بال والفتنين وصلاة منيس، ١-٢ مكابيين).

لقد استخدم الفنان القبطي الكثير من هذه الموضوعات في الصور الجدارية خاصة في الفترة الأولى، وهو الاستخدام المنطقي من جانب الفنان القبطي في ظل الظروف الراهنة وعدم تداول الأناجيل وعدم السماح بحرية تصوير موضوعات خاصة بعقيدته

الجديدة، وتدلنا صور حجرتي الخروج والسلام بالبحر في الواحة الخارجة على مدى ارتباط النص المكتوب والقصة المصورة، والذي يصل إلى حد التطابق مع النص تماماً (شكل ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢)، فنجد قصة الخروج لبني إسرائيل (شكل ٧٢) مستوحاة من (سفر الخروج) وآدم وحواء (شكل ٨٣) (سفر التكوين) وغيرها من الموضوعات المستوحاة من الترجمة السبعينية للتوراة.

وبالرغم من تقلص عدد الموضوعات المستوحاة من التوراة من الفترة فيما بعد القرن الخامس الميلادي، أمام موضوعات العهد الجديد، إلا أن قصص بعينها قد استمرت كمصدر لبعض الصور التي عثر عليها في سقارة وبابويط ودير سانت كاترين، وإن كانت تخدم الطقوس الدينية اليومية للكنيسة القبطية. وتبرز لنا من تلك الموضوعات أضحية إبراهيم بابنه إسحاق (شكل ٩٧) (سفر التكوين) بما لها من أهمية طقسية وترتيل يومي في الصلوات الخاصة بالكنيسة القبطية. كذلك قصة بفتاح وابنته (شكل ١٠١) (سفر القضاة) وأيضاً صور (المبرايون الثلاثة) (شكل ٩٩، ١٠٠) المصورة في سقارة وبابويط فهي على الرغم من كونها مستوحاة من (سفر دانيال) إلا أنه قد ثبت أن تشيد لفنفة الثلاثة كان ضمن التسابيح الخاصة بالكنيسة القبطية منذ أواخر القرن الرابع الميلادي كذلك صورت قصص من حياة النبي داود وحروبه ثم تنويجه ملكاً ثم صورته في أواخر أيامه في بابويط (شكل ١٠٤ - ١٠٧)، فهي ترجع إلى أهمية قصة داود في الكنيسة القبطية لأنه أحد الأنبياء اليهود الذين ذكروا دائماً ضمن الصلوات اليومية للكنيسة، فضلاً عن الممارسة اليومية في ترتيل أجزاء كبيرة من مزماريه والتي لا تزال ترتل حتى الآن في للكنائس والأديرة والقلالي الخاصة بالراهبان.

أما من ناحية تناول الفنان لهذه الموضوعات، يمكن أن نستخلص بعض السمات العامة لموضوعات العهد القديم المصورة في الفن القبطي من ناحية تناول الموضوعي لتلك القصص.

يتضح من المقارنة بين الموضوعات المصورة في مصر ومثيلتها في المقابر الرومانية أنها تحمل نفس المفاهيم الموضوعية المعينة بذاتها ولا تختلف عنها نهائياً. وهو الأمر الذي يقرر وحدة المصدر ووحدة اهتمام المسيحية بذات الموضوع المصور،

مثل موضوعات آدم وحواء والنبى نوح والملك وأضحى إبراهيم والنبى يونان والحوث وعبر موسى البحر وغيرها من الموضوعات. وبالرغم من أن الموضوعات المصورة فى تلك الفترة (قبل الاعتراف بالمسيحية) مستمدة مباشرة من قصص العهد القديم، إلا أنه لوحظ فى تلك الموضوعات اختوار مواقف بعينها تمثل لحظة معاناة شديدة للشخصية المصورة حيث صور الفنان تلك اللحظة بما يملكه من إمكانية تصويرية أو رمزية للقصة، مثلما نجد فى صورة حجرة الخروج وحجرة السلام بالبحوت، مع مقارنتها بما مثلته صور المقابر الرومانية لتلك الموضوعات.

هذه السمة التى حاول الفنان إبرازها من خلال هذا الكم من الموضوعات تمثل للمسيحيين فى الفترة المبكرة دروساً مستفادة تدل على التمسك بالإيمان والصمود ضد الأخطار المحيطة بهم لتحقيق النجاة، وهى التى تجسد الظروف السياسية والدينية خلال تلك الفترة.

ولقد فضل الفنان القبطى تصوير مواقف المعاناة فى قصص أنبياء العهد القديم لأنها مرتبطة فى الواقع مع سمة الخلاص الذى نادى به السيد المسيح، ولم تقتصر فكرة الخلاص عند المسيحيين بتفضيل تصوير معاناة الأنبياء فقط، ولكن أيضاً بالفكرة المطلقة للانتصار على الوثنيين ولتى رمز إليها الفنان القبطى بتصويره لفارس منتصر يحقق الخلاص من أعدائه الوثنيين (شكل ١١٤، ١١٥)، أو يرمز لها دائماً بمبنى اورشليم أو جنة الفردوس أو مكان الخلاص الذى يشده أى مسيحى مثلما صورت فى حجرة الخروج وكوم لبو جرجا (شكل ٧٨، ١٥).

وقد اشتملت أيضاً صور العهد القديم على جانب توجهى تمثل فى تصوير فكرة العقاب الإلهى للذين يعصون أمر الرب كمحاولة لتوضيح أهمية طاعة، فاستخدام الفنان القبطى صور أنبياء تعرضوا للعقاب، مثل صورة عقاب آدم وحواء وعملية خروجهما من الجنة فى حجرة الخروج بالبحوت (شكل ٧٤، ٨٣) وإصرار الفنان على توضيح باب الخروج ليعبر عن مفهوم الغرض الحقيقى للقصة، وأيضاً صورة عقاب يونان بعد رفضه تحقيق أمر ربه وإلقائه فى جوف الحوت فى نفس الحجرة (شكل ٨٢)، وكذلك صورة خراب اورشليم عقاباً لليهود ولرفضهم الامتثال للنبى أشعيا

(شكل ٧٦). كل هذه الصور نجدتها في حجرة الخروج وهي تراكب مفهوم الأغراض الجنائزية لتطابقها مع الطقوس الدينية التي كانت تقلى على روح المتوفى.

وفى الفترة الثلاثية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين استخدمت تلك الموضوعات أو بعضها برؤية دينية أخرى ومولكة لظروف هذه الفترة، فنجد خلال القرنين السادس والسابع الميلادى صورت مجموعة من قصص العهد القديم ليس لأغراض جنائزية، حيث عثر على معظمها فى الأديرة القبطية وليس داخل المقابر، من أمثلتها صور الحجرة الثانية عشرة ببلاوط وهي تصور مجموعة من أنبياء العهد القديم كل واحد منهم يشير لمجئ السيد المسيح وحدث مولده من العذراء ليؤكدوا على طبيعة المذهب القبطى الذى تمسك به الأقباط بعد نتائج مجمع خلقدونية، والذى ينادى بأن المسيح قد ولد يحمل ناسوته ولاهوته معاً وأنهما طبيعتان فى جسد واحد وامتزجا قبل الولادة (شكل ١٤٨).

من هنا خضعت الموضوعات المستمدة فى صور الأقباء القدماء لظروف العمل الفنى والزمنى لتلك الفترة، فضلاً عن الموضوعات التى كانت تخدم أغراضاً طقسية للكنيسة القبطية فتم الاستعانة بها لتبسيط تلك الرؤى الطقسية، مثل صورة أضحية إبراهيم فى مقبرة (شكل ٩٧) ودير سانت كقترين وصورة أضحية يفتاح بابنته فى دير الأنبا مقار ودير الأنبا أنطونيوس (شكل ١٠١، ١٠٢)، وصور للنبي داود فى بلاوط (شكل ١٠٥، ١٠٦) والعبرانيين الثلاثة فى النار من بلاوط (شكل ١٠٠).

خلاصة القول، أن الموضوعات المستوحاة من العهد القديم انتشرت فى الفن القبطى فى نفس وقت انتشارها فى العالم المسيحى مؤكداً على أنها سياسة عامة تحت ظل الإمبراطورية الرومانية آنذاك. والبدائية كانت منذ نهاية القرن الأول الميلادى، إلا أننا نفتقد فى مصر لتلك الأعمال المبكرة، على الرغم من أن استمرارها فى مصر كان قاصراً حتى منتصف القرن الرابع الميلادى تقريباً، بينما نجدتها قد استمرت فى العديد من أقطار العالم المسيحى فترة أطول ربما حتى نهاية القرن السادس الميلادى فى آسيا الصغرى وثونس وروما واليونان وكبادوكيا حتى نهاية العصور الوسطى تقريباً.

ويرجع ذلك لما تنقسم به هذه الموضوعات من سمات إيمانية وتعليمية كبيرة كان الدين المسيحى فى بعض فترات تاريخه فى حاجة إليها منذ الفترة المبكرة، وبالرغم من



ذلك إلا أنه مع انتشار المسيحية والاعتراف بها أصبحت قاسماً مشتركاً مع موضوعات العهد الجديد.

### ب- رؤية لموضوعات العهد الجديد (الإنجيل)

من أكثر الموضوعات المنتشرة في الصور القبطية في الفترة الثانية من التصوير الجداري كانت الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وأحداثه عبر المصور.

تبدأ مصادر تلك الموضوعات بالإنجيل الثلاثة كمصادر رئيسية (متى ومرقس ولوقا) بجانب أنجيل (يوحنا)، وهى المصادر المعترف بها فى الكنيسة القبطية، وجدير بالذكر أن أنجيل مرقس ومتى ولوقا يمكن للتعرف عليها مباشرة نظراً لأن محتواها وحوادثها يمكن ترتيبها زمنياً وكتابتها تقترب من الكتابة التاريخية مما يسهل للفنان القدرة على الاستعانة بها من أجل التصوير المباشر والمطابق للحدث التاريخي.

وقد كُتبت الإنجيل في البداية باللغة الليونانية المنتشرة آنذاك، وأسلوبها يعتمد على السرد التاريخي أكثر من المفهوم اللاهوتي الذى تميز به أنجيل (يوحنا) الذى يجمع بين السيرة الذاتية واللاهوتية للمسيح، وبالتالي ضعفت أهميته التاريخية وطفئت عليها النظرة اللاهوتية التى تجمع بين الرمزية والواقعية معاً.

هذا ما نلاحظه فى أن الموضوعات التى تحكى أحداثاً تاريخية "تذكارية" لسيرة السيد المسيح أو العذراء، أو أحداث فترة ولادة المسيح أو غيرها من الأحداث التاريخية التى سجلها الفنان القبطى على جدرانها، يمكن إسنادها بصورة كبيرة لأنجيل لوقا ومتى، مثل بشارة العذراء فى كوم أبو جرجا (شكل ١١٣) وصورة مذبحه الأطفال ورحلة العائلة المقدسة ومقتل زكريا وبشارته بمولد يوحنا وعصادة المسيح فى مغارة أبى حنيس (شكل ٩٢-٩٣) وغيرها من الموضوعات للتذكارية نجدها تقترب كثيراً من النصوص المدونة فى أنجيلى متى ولوقا.

أما المفهوم الرمزي واللاهوتي لبعض الموضوعات نجد أن الفنان قد استوحى مفهومها من أنجيل (يوحنا) مثل صورة المعجزات الثلاثة معاً فى مقبرة كرموز (شكل ١٦٠-١٦١) بالإسكندرية ولتى تبرز جانباً رمزياً لصور المعجزات جميعاً معاً.

ولم يقتصر مصدر إلهام الفنان القبطي على الأناجيل الأربعة، وإنما أيضاً اعتمد على مصادر أخرى مثل رسائل الرسول (بولس) والتي شاع ظهورها منذ منتصف القرن الثالث الميلادي في مصر، وهي تضم ثلاث عشرة رسالة متنوعة تجمع بين العقائد المسيحية والأدب والفضائل التعليمية في الدين المسيحي، وعلى الرغم من النقد الديني الذي قابل به الأقباط رسائل بولس إلا أن الفنان قد استعان برسائله في بعض الصور وخاصة سيرة القديسة (تكلا) في حجرة السلام بالبحجوات بالواحة الخارجة (شكل ٩١)، وكذلك إصراره الواضح في الاستعانة بالفضائل الاثني عشر التي نادى بهم بولس في رسائله وصورها الفنان حول الحنايا وبدلخل الأفاريز الزخرفية في باويط (شكل ١٢٣).

هناك أيضاً أقوال الآباء والتي تحتوى على أقوال وأفعال نسكية كتبها هؤلاء الأباء الرهبان أو سمعت عنهم فسجلت، وهي تنور حول أصول التنسك وآدابه وتعاليمه، وقد استخدمت كقشور أو نصوص زيت بها جدران القلائي التي عثر عليها في سفارة وكالسيا وبساويط ومن أهم هذه الأقوال تلك الخاصة بالقديس أنطونيوس ومقار وبخوم وغيرهم، وهي مسجلة في صورة مخطوطات أو نقوش جدارية كانت في أغلب الأحيان تنقش بجوار صور بعض القديسين للشهداء (شكل ١٢٥).

كذلك كانت الأنظمة والأحاديث التي تحدث بها القديس (باخوميوس) من مواظب صميقة في الحياة النسكية كانت محور تسابيح وتراتيل الرهبان، استعان بها الفنان القبطي في تصوير صور القديسين وملامحهم للشخصية وحركاتهم الإيهامية والتي تعتبر دليلاً مباشراً على تأثره بتلك النصوص النسكية مثل مجموعة القديسين المصورين في سفارة وبساويط (شكل ١١٢).

هذا بجانب مصدر هام استعان به الفنان في الفترة من منتصف القرن الخامس وحتى القرن السابع الميلادي في تصوير القديسين المشهورين مستعيناً بسيرة هؤلاء القديسين الزاخرة بقصص كفاحهم حتى الاستشهاد. تلك الأعمال كانت متونة في معظم الأديرة ويحتفظ بها إبتعلمها الرهبان الجدد حتى تكون أعمال هؤلاء الشهداء قدوة لهم، وكان يكفي لتأييد تلك الأعمال وجود صور القديس أو الرمز له أو كتابة أشهر أقواله مثل مصور القديسين ثابا مينا و"خنوخ" و"ارميا" و"ابوللو" و"سيسينيوس للفراس"

وتوبيا أسون الفارس" وغيرهم في سفارة وكوم أبو جرجا وباويط وكاليا (شكل ٩٦، ٩٨، ٩٩، ١١٢، ١١٤، ١١٥).

هناك مصدر آخر كانت القصص تمتدح منه بصورة مباشرة وهي الصلوات والتراتيل التي كانت ولا تزال ترتل في الكنائس والأديرة القبطية، والتي يتحدث فيها الأسقف عن الكثير من أعمال الأقباط والزمل والقديسين، وهي تجمع بين مفهوم ومنسول القصة القديمة للتشبه الحادث لشخص المسيح وسيرته الذاتية، وهو الإحياء القصصى الذى يربط صور العهد القديم والعهد الجديد.

نجد أن بعض تلك التراتيل كانت تستخدم تصويرياً حتى تجمع بين الجانب الفكرى والنظري للراهب أو المتعب، فتعطى له صورة أعمق وأصدق. يضاف إلى ذلك جانب هام من التراتيل الجنائزية التي لعبت دوراً هاماً في صور المقابر وأيضاً صور الكنائس والأديرة ليس في مصر فحسب بل في للعالم المسيحى، وهي التراتيل التي كانت ترتل على روح الماتوفى أو المشرف على الموت أو العبور للعالم الآخر Ordo Commendationis animae وهي تحتوى على قصص الأقباط والقديسين تعبر عن المحن والمصاعب التي عانوا منها في سبيل ترسيخ عقيدتهم بالإضافة إلى أقوال تشفع للروح المشرفة على الموت وكلاهما يخدم الغرض الجنائزى، وكان طبيعياً أن نجدها مصورة بالمقابر بصورة مكثفة عن استخدامها في الكنائس والأديرة.

تلك كانت المصادر، ولكن متى بدأ الفنان القبطى فى تصوير موضوعات من العهد الجديد فى مصر؟

فى الحقيقة لا يوجد لدينا دليل على تصوير مناظر من العهد الجديد ترجع إلى الفترة المبكرة، وخاصة خلال القرنين الأول والثلاثى الميلادى فى مصر، بينما فى روما نرجع أقدم صورة للسراعى الصالح أو معجزة إلهة لعازر من الموت أو لصورة أورفيسوس وهى صور ترمز للمسيح مباشرة إلى النصف الثانى من القرن الأول الميلادى، مثلاً فى مقبرة دوميشيان بروما.

أما فى مصر فإن أقدم الأمثلة التصويرية تقع فى مقبرة كرموز بالإسكندرية وحجرى الخروج والسلام بالجوات ولكنها ظهرت بطابع رمزى بحث تمتزج وراها مفاهيم القصص والتي نتجها ناحية تثبيت العقيدة الجديدة والمحافظة عليها فى تلك الفترة.

ويبدو ذلك واضحاً في صور المعجزات بكرموز (شكل ١١٦)، وكذلك صورة الراعي الصالح كناية عن شخص المسيح (شكل ١٣٥)، منظر للفتيات السبع وهو من الرموز المسيحية التي ترمز للارتباط بأورشليم (شكل ٧٣)، وكذلك مجموعة السفن التي أكثر الفنان من تصويرها في مقابر البجوات وهي ترمز للكنيسة آنذاك (شكل ٨١)، إلا أن الموضوعات جاءت مبهمه إلى حد ما فضلاً عن الأسلوب الفني الخاص جداً لتلك الفترة.

وربما نجد شيئاً من الحرية والاستقرار الفني الواضح في صور حجرة السلام والتي تدرج بنهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي. ولتلى صور فيها الفنان منظر بشارة العذراء بل وكتب اسمها باليونانية (شكل ٨٤، ٩٠)، هذا التحرر الذي تلمس بدايته في تلك المقبرة استمر بصورة كبيرة خلال القرون التالية.

خلال الفترة الثانية صورت موضوعات تمثل أحداثاً تاريخية تحمل الصفة التذكارية، إلا أنها كانت تخدم في بعض الأحيان مضموناً عقائدياً مثل صورة تعبد المسيح في بلاوط (شكل ١١٦، ١١٧) فهو بالرغم من أنه موضوع عقائدي إلا أنه لا يخرج عن كونه حدث تاريخي. وأيضاً مذبحه الأبرياء وهو الحدث التاريخي الذي تم تصويره في دير أبو حنس (شكل ٩٢) ضمن أحداث متتالية لهذا الحدث على غرار السرد القصصي في الفن المصري القديم، فجد المذبحه ثم مقتل زكريا الكاهن ثم زيارة الملك ليوسف ثم هروب العائلة إلى مصر، وهي أحداث تاريخية تذكارية في نفس الوقت تمجد زيارة لعائلة لمصر (شكل ٩٣).

أيضاً من الموضوعات التي تم تناولها في مصر وتحمل صفة تذكارية لمناظر القديسين سواء الواقفين أو الجالسين داخل الحنايا أو منفردين على الجدران بصورة مكثفة يمكن ملاحظتها في صور سفارة وبلاوط (شكل ١١٢)، وهي تمثل قديسين مشهورين فسي للمنطقة حاول الفنان تصنيفهم من حيث مكانتهم وأعمالهم، فمنهم من حصل صفة الشهادة كأبو مينا ومنهم من اشتهر بإدراثة لمجموعة من الرهبان والأديرة مثل القديسين أرمنيا وأبوللو ومقار (شكل ٩٦، ٩٨، ١١٠، ١١٨)، ومنهم من تملكت قصصهم بجانب أسطوري تعليمي في نفس الوقت مثل القديسين فوبيا أمون وسيمونيوس

الفارس (شكل ١١٤، ١١٥)، أيضاً صورت موضوعات تعمل صفة إيمانية مثل التوبة تحت أقدام هؤلاء القديسين مثل صورة التوبة في دير القديس أرميا بمقارة (شكل ٩٨). هناك موضوعات لها سمات تخيلية أو رمزية، إلا أن مفهوماها نابح من كتابات العهد الجديد وبعض المصادر التي تحدثت عنها، وتلك الموضوعات تنقسم إلى نوعين، الأول خاص بالموضوع الشامل، والثاني خاص بالشخصيات المستخدمة سواء كانوا متداخلين في الأعمال الفنية أو غير ذلك.

فمن ناحية الموضوعات نجد موضوع التجلي المصور في الحجرة لثانية عشر في باويط يختلف من حيث تناول الموضوعي عن فسيفساء دير سانت كاترين أو مصور التجلي المصورة في المعلم للمسيحي، هذا المنظر وإن كان حدث فعلي للسيد المسيح إلا أنه مستوحى من رؤية تخيلية للمكان وللشخصيات المصورة من أنبياء ورسول. أيضاً موضوع الصعود وما يصور من رموز بجانب العرش يعتبر من المناظر التخيلية بالرغم من أنه نابح من أقوال النبي حزقيال وكدها للقديس بولس في رسالته حول العرش الإلهي والمخلوقات الأربعة التي تحمله دائماً (شكل ١٤٩). أيضاً من تلك الموضوعات التي اعتمدت على أقوال بعض الرهبان المشهورين مثل باخوميوس حول رؤيته لمصير الأشرار بعد موتهم وتعذيبهم في جهنم على أيدي الملائكة، فيأمرهم من أن القصة نابغة من رؤية القديس باخوميوس (شكل ١٠٩)، إلا أن الفنان اعتمد على تخيله الخاص للشخصيات المصورة والحدث الحركي للمنظر في شكله النهائي. كذلك صور الفنان بعض الأفكار التخيلية الخاصة في صورة باويط وكلاهما يرمز لدخول الجنة والحصول على الخلاص، في حين كان يصور مجموعة أخرى من القديسين "المقصود بهم أنهم ما زالوا أحياء" يحملون كتباً عادية غير مرصعة أو لفافات صغيرة وملابسهم عادية مولكية لملائم الحياة اليومية في حين صور الفنان القديسين للشهداء بملابس بيضاء (شكل ١١٨) وأيضاً من الصور التخيلية للفنان القبطي منظر القردوس أو واحة القديسين للشهداء قصورها بإمكاناته الفنية المتاحة متأثراً بالفكر الهلينيستي لمدرسة الإسكندرية في كوم أبو جرجا (شكل ١٥).

هذا الوضع التخيلي جعل للفنان القبطي رؤية بعيدة الأفق للموضوعات التي تخدم الأغراض الدينية، مما أدى إلى انعكاسها على الروح الفنية وتنمية روح الابتكار لديه، وهو الأمر الذي نفقده بصورة كبيرة في الفن البيزنطي.

أما بالنسبة للسوع الثاني، والخاص بالشخصيات التخيلية، فإن أبرزها صور الملائكة في أوضاعهم المختلفة كبشربين أو حراس أو رموز مساعدة للعمل الفني أو مشخصة لمجموعة فضائل في معظم الأمثلة التي تحدثنا عنها، والوضع العام لصور الملاك كان على هيئة بشرية عادية وله جنحان وحول رأسه هالة ويتميز بوجه شاب أو طفولي في بعض الأحيان (شكل ١١٨، ١٢٢، ١٢٣)، كذلك يمكن أن نعتبر صور الأنبياء في الحجر رقم ١٢ ببلاوط (شكل ١٢٨) من الصور التي تحمل بعض التخييلات لصور الأنبياء فهي رمزية وليست واقعية استخدمت كعناصر مساعدة لخدمة منظر التجلي وتأكيد بشاره المسيح وولادة له العذراء للإله (شكل ١٤٨).

### ج- التأثير الفرعوني والكلاسيكي في الموضوع القبطي

لم يمنع ظهور الفن القبطي في كنف الفنون الهلنستية للرومانية في مصر من المول ناحية الجذور المصرية القديمة والتي لاقت قبولاً عند المسيحيين مثملاً تتمك بها المصريون في ظل المصريون البطلمي والروماني.

فقد كان لبقاء بعض العناصر الفنية المصرية القديمة في المصريون الهلنستي - الروماني دليلاً على بقاء بعض الموضوعات ذات المفاهيم الخاصة في أقاليم مصر الوسطى والسفلى، والتي احتفظت بالكثير من العادات والعقائد القديمة ضد التيارات اليونانية والرومانية.

ولقد كان للتشابه الجوهرى بين العقائد المسيحية والديانة المصرية القديمة أثره الكبير في وجود بعض التأثيرات المصرية من ناحية الموضوع على الموضوعات القبطية المصورة جدارياً، وهذه الموضوعات لم تمثل شذوذ في الفن القبطي حيث استطاع الفنان توظيفها وصبغها بملامح قبطية تحدث نفس الإنطباع للنفس القديم للمتعبد بروح مسيحية.

من أبرز الأفكار القديمة التي استلهمها الفنان القبطي من الفكر المصري القديم كانت عقيدة الحساب والعقاب، وهي أحد جوانب العقيدة المسيحية ولقد أبرز ملامحها للقبطية آنذاك والمرتبطة بحياة الرهبان وتعاليمهم. فقد صور الفنان القبطي هذه الفكرة على جدران الحجرة الثانية عشر ببلاوط في صور ملائكة يحنون الأشرار عقاباً لهم عما ارتكفوه من شرور (شكل ١٠٩)، تلك الفكرة على الرغم من ندرة استغلالها في الفن القبطي والمسيحي عموماً، إلا أن مدلولها التأثيري نابع من الأرشيف المصري القديم والذي اعتاد استخدام تلك الأعمال تصويرياً وفي مختلف أعماله الفنية.

ولم تكن الأفكار المسيحية بحدة عن الأفكار التي ألفها المصريون، بل في بعض الأحيان وجد فيها المسيحي أساساً وسبيلاً يوضح أفكارهم الجديدة، ولعل من أبرزها أيضاً تلك الفكرة التي ترمز للانتصار على الشر، وهي الفكرة المعروفة في الأساطير المصرية القديمة بما تحمله من معاني للوفاء والتضحية والقداء والخلع المنقطر، كما أنها تحمل إيحاءاً لأسطورياً رمزياً للفنان القبطي في محاولة لتجسيد معاني مسيحية يصعب عليه تمثيلها بصورة أو بأخرى في الفترة المبكرة، ومن هنا كان الاستعانة بالرمز المصري القديم ومحاولة صبغة برؤية فنية معاصرة "رومانية" حتى توكب الحركة الفنية آنذاك. فالأسطورة المصرية تمثل حورس وانتصاره على عمه الإله ست إله الشر وخلص الشعب من ظلمه، وفي العصر الهلنستي تحول حورس إلى الطفل حريوكرات واتخذ نفس مخصصات حورس، ولقد استعار الفنان القبطي شخصية حورس كشخص المسيح حيث عبر عن ذلك في صورته الموجودة في مقبرة كرموز وفقاً بقديمه فوق ثعبان ولقد مقلداً حورس في الفن المصري القديم وحريوكرات في الفن الهلنستي (شكل ١٢٧). ليس ذلك فحسب، بل كانت هناك طريقة أخرى مستوحاة من أسطورة حورس وهي تصوير فكرة الانتصار الذي يحققه القديس الفارس فوق جواده والذي يرتدى ملابس رومانية في شكل مصري قديم يهزم قوى الشر التي تتلوع صورها فهي إما حيوانات مفترسة أو أشخاص ترتكب معصية توجب القصاص منهم مثل صبور بلاوط التي تصور القديس الفارس ميسينيوس وهو يقتل السيدة الباسديرا عقاباً على ما فعلته تجاه أولاده (شكل ١١٥)، حيث استعان الفنان برموز مصرية قديمة ترمز للشر ونثرها حول الفارس لتساعد في توضيح المعنى في الانتصار الدائم لهؤلاء

للقديسين على الشيطان الذي رمز له بتلك الرموز على أنها الاثنى عشر خطراً أو مرضاً طلب الفارس من ربه أن يعفى منها.

هكذا استطاع الفنان القبطي أن يوظف فكرة مصرية صميمية لخدمة العقيدة المسيحية بأكثر من طريقة، بحيث يمكننا أن ننسب تنوع الصور الفرسان على الجياد أو بحون جياد أو مسلحين على أنهم يرمزون كذلك لتحقيق النصر على قوى الشر أو الشيطان (شكل ١١٤).

يظهر أيضاً للتأثير الفرعوني في تمثيل العدالة والتي صورها الفنان في حجرة السلام بالبهجات تمسك بالميزان وقرن الخيرات (شكل ٨٨)، حيث من المعروف أن المصريين قد رمزوا لإلهة العدالة بالإلهة (ماعت) تجلس أو تقف بجوار الميزان المخصص لمحاكمة الأرواح عقب الموت في الأسطورة الدينية القديمة.

كذلك استخدم الفنان بعض مخصصات الآلهة المصرية القديمة، في تجسيد السلام بالبهجات حيث صور سيدة تحمل الصولجان بيد وعلامة عنخ باليد الأخرى (شكل ٨٩)، وكلاهما من الرموز المصرية القديمة، حيث يرمز الصولجان للقوة عند المصريين فضلاً عن كونه من مخصصات الإله أوزيريس إله العالم الآخر والذي كان يصور دائماً في المقابر المصرية القديمة، أما علامة عنخ فهي فرعوية في الأصل، والتي كانت تعلى الحياة لدى المصريين ولها أيضاً حلول كبير لدى المسيحيين فهي ترمز للمسيح في حياته وصلبه فكان تصويرها دليلاً على التأثير المصري القديم. وهنا فإن الفنان قد استخدم رموزاً مصرية من التراث القديم ليوضح بها رموز مسيحية كالعدالة والسلام.

أما عن التأثيرات الهلنستية للموضوعات فهي تتركز في العنصر الأسطوري المميز للفن القبطي وأحد العناصر الزخرفية فيه، فهو بلا شك نابع من أرشيف الفن السكندري خلال العصرين البطلمي والروماني، والذي استعان به الفنان منذ بدايته المبكرة ليس يفرض ديني بل كان للتستر وراءه في فترة الاضطهاد الرومانية خلال القرون الثلاثة الأوائل بعد الميلاد.

أيضاً من التأثيرات الهلنستية الرومانية المولكية لعنصر الموضوعات استخدام الفنان للكتابة اللغوية على الصور الجدارية، فهو أسلوب روماني ازدهر خلال العصر



الإمبراطوري، وإن كان له أصل مصري قديم، لذلك لجأ الفنان القبطي لاستخدام تلك الخاصة ليوضح أسماء الشخصيات المصورة باللغة اليونانية ثم استبدلها باللغة القبطية بعد القرن الخامس الميلادي، ليس في أشكال أسماء فقط بل في كتابة بعض النصوص الدينية والخواطر والأقوال المشهورة، والتي تدرج تحت مسمى الخدمة التعليمية المواكبة لخدمة الصورة ذاتها. فهي بدون شك من أهم السمات الفنية التي انفرد بها الفنان القبطي عن الفنان البيزنطي.

هناك أيضاً تأثير هيلينستي واضح في تشخيص الأنهار مثل تشخيص نهر الأردن (شكل ١١٦) وهي السمة الفنية المتأثرة بصور الأنهار (النيل والتبر وغيرها) في الفن البطلمي والروماني، والفنان هنا قد استلهم هذا الموضوع ووظفه لخدمة صورة للتعميد الخاصة بالمسيح.

بقي لنا أن نشير إلى أن الفنان القبطي تأثر خاصة بالملايين الرومانية سواء الدينية أو العسكرية وذلك في صور القديسين الفرسان وغيرهم من حيث الشكل واللون وطريقة المحاكاة، وهي تعكس هذا التأثير الروماني، فضلاً عن صور الأسلحة من دروع ورمح وسيف تحمل الطابع الروماني في كثير من الصور القبطية. خلاصة القول أن الفنان القبطي استوحى معظم موضوعاته من الأساطير المصرية القديمة واليونانية - الرومانية، والتي تحمل مميزات فنية مختلفة عن مميزات الفن الهلنستي وتتبع التيارات الشعبية التي تأثر به الفن القبطي المبكر. وفي تلك الأعمال نجد دليلاً على القحام الرموز المسيحية للموضوع الوثني مثل الصليب والسكة والحمامة والطاووس وجميعها رموز استخدمت في العقيدة المسيحية في فترة ما قبل الاعتراف بها.

#### د- ظاهرة التجسيد

يعرف التجسيد (التشخيص) في الفن التصويري بأنه الأسلوب الذي يعطي الفنان حرية التعامل مع مفاهيم معنوية أو مادية تحدد داخل إطار شكلي مناسب يخدم العمل الفني ككل ويحقق الهدف المرجو من الصورة.

ومع ظهور المسيحية وانتشارها وما ولكب ذلك من اعتماد الفنان المسيحي على الرمز والإيهام المصور كسلاح يولجه به الوثنية الرومانية واضطهادها آنذاك، نجده قد مال نحو ظاهرة التشخيص. ولتلى نلمس بدايتها المبكرة في المقابر الرومانية المسيحية والتي صورت تشخيص نهر الأردن وهو من الموضوعات الشائعة التي وظفت من أجل خدمة حدث ديني هام وهو تعميد المسيح في نهر الأردن، حيث شُخص نهر الأردن فسي مصر في صورتين من باويط، الأولى (شكل ١١٦) على هيئة سيدة تمسك بقرن للخيرات وللثانية (شكل ١١٧) على هيئة طفل عاري، وإن كان الشكل العام لتشخيص نهر الأردن في الكنائس الغربية بعد القرن السادس الميلادي في صورة رجل كبير السن، إلا أن للتأثير الهلينيستي واضحاً في أسلوبه لتشخيص نهر النيل في مصر على هيئة رجل مسن ذي جسد مترهل يتم عن الرخاء الوفير.

كذلك أبرزت صور حجرة السلام بالجوات نماذج تشخيصية هامة، وهي تصوير الفنان لثلاث سيدات تحمل كل ملهن مخصصات معينة ترمز لفضائل ثلاث هامة في الفترة المسيحية المبكرة، أولى تلك الفضائل كانت فضيلة العدالة والتي صورها الفنان حسب مقتضى ما توحى إليه للكلمة اليونانية المؤنثة Δικαιοσύνη (شكل ٨٨) وهي متأثرة بشخصية الإلهة (ماعت) وخاصة في ارتباطها بتحقيق العدالة التي كان ينشدها المسيحيون فسي فترة ما بعد الاعتراف بالمسيحية. وهناك سيدة أخرى تقدم لنا فكرة السلام على اسم مؤنث Ειρήνη (شكل ٨٩) بملابس مصرية وتحمل مخصصات من الأرثوذكس للمصري القديم (الصولجان وعلامة عنيخ) وهو إحياء من الفنان في سلام ينشده بعد فترة الاضطهادات مبنى على القوة والإيمان. أما السيدة الثالثة فهي تمثل فضيلة عقليدية نادرة التصوير وهي الصلاة εὐχὴ (شكل ٩٠) وقد يلاحظ مكان تصويرها فوق سقف الحجرة إحياءاً بأن أمر الصلاة قائم من السماء، كما أن حركة الأيدي وتقدم القدم اليسرى على اليمنى إحياء بقومها ناحية المتعبد. هكذا شُخص الفنان ثلاث فضائل وصفات إنسانية لها مدلولها العقائدي والتأثيري الهام، فضلاً عن كونهم من المخصصات الرئيسية لشخصية المسيح.

من الصور النادرة في عملية التشخيص، تشخيص الكنسية المقدسة في الحجرة السابعة عشر فسي باويط (شكل ١٢٤)، وهي مشخصة في صورة سيدة وفقاً لمعنى

الكلمة الموثقة εἰκόνη وتعبر من الصور الفريدة التي شخصت الكنيسة على شكل مسيدة، حيث من المعروف أن الكنيسة يرمز لها دائماً ببعض الرموز التي ورد ذكرها في الكتاب المقدس مثل السفينة والحمامة الوحيدة والشبكة وغيرها من الرموز.

من مظاهر ظاهرة التشخيص في الفن القبطي صور الأحد عشرة فضيلة والتي مارس الفنان توزيعها دائماً إما حول الحدود الخارجية للحنيا (شكل ١٢٣)، أو ضمن الأنايريز الزخرفية لجدران الجدران (شكل ١٢٢)، وهي تختص بأهم الفضائل التي يجب أن يتحلى بها المؤمن أو راهب أو المتعبد للمسيح، وقد رمز لتلك الفضائل بشكلين، إما في شكل صورة لصفية كاملة لبعض الملائكة يحملون دروعاً دائرية كما في صورة سفارة، أو على هيئة ميداليات تحمل وجوه الملائكة وأشكال إنسانية اعتبارية أخرى تحمل كل منها اسم أحد الفضائل.

وقد كان لارتباط الفضيلة بالأعمال البشرية في الحياة الدينية أثراً في تشخيصها ففى شكل صورة بشرية أو ملائكية، الأمر الذى قربها أكثر للمسيحية، من أهم تلك الفضائل السجاء والصلاص والتواضع والمنة والطهارة والشكر والصبر والإيمان والمحبة والقة والطاعة والحكمة، وهم الأحد عشر فضيلة التي استخدمت في تشخيص حول معظم الحنايا التي عثر عليها في الكنائس القبطية خلال القرنين السادس والسابع الميلادى، فضلاً عن كونها من السمات الشخصية للسيد المسيح التي ورد وصفها واستخدامها في الأناجيل للثلاثة وبعض الأعمال الأخرى.

مما سبق يمكننا أن نؤكد أن الفنان القبطى قد استخدم خاصية التشخيص (التجسيد) فى إبراز مفاهيم دينية معنوية ومادية، هدفها الرئيسى دلبع من محاولات رجال الفكر اللاهوتى لتبسيط المفاهيم الدينية التي شابها بعض الغموض الدينى عند تفسيرها خلال القرنين الرابع والخامس الميلادى حتى تكون أقرب من خلال تلك الرموز لحياة المسيح اليومية.

ويتضح لنا اهتمام الفنان القبطى بالموضوع فى المقام الأول، والذى يسمو فى بعض الأحيان على الأسلوب الفنى المصور به، ومرجع ذلك بالضرورة لارتباطه الشديد بالمعائد الدينية والتي يعتبر فيها الموضوع المصور ركناً هاماً من أركان تعليمها وانتشارها. ومع منتصف القرن الخامس الميلادى شهدت الكنيسة القبطية أحداثاً هامة

غسرت من مفاهيمها السياسية ورسخت عقيدتها المذهبية "المونوفيزيقية" والتي دافعت عنها ضد أى هرطقة أو بدعة تهدد كيائها العقائدي. وتخلل ذلك إظهار العداء نحو اليونانيين وكل ما هو يمت بصلة لهم حتى أنهم تخلو عن اللغة اليونانية وأصبحت القبطية هي اللغة السائدة في البلاد آنذاك.

وقد كان محور هذا الاختلاف حول طبيعة المسيح وهل كان له طبيعتين مختلفتين منفصلتين وهو ما نادى به المذهب الغربي، أو هما طبيعتان امتزجتا معاً قبل الولادة وهو المذهب الذي نادى به الأقباط.

من هنا خرجت لنا ملامح موضوعية تمجد الاتجاهين، ففي الكنيسة الغربية قلت أهمية موضوعات الميدة العذراء على أنها أم الإله وكذلك موضوعات الولادة وكافة الأحداث المختلفة والمحيطية بولادة المسيح. بينما تخصصت في تصوير مناظر موت العذراء والتجلى للمسيح والعشاء الأخير والمعمودية وصور الراعى ومناظر المسيح المصلوب.

بيئنا كان من المنطقي أن يلتزم الفنان الكنيسة القبطية بتصوير موضوعات تمجد مذهبه وتدفع عنه ضد المذهب الغربي، فخرجت موضوعات خاصة بالفن القبطي، من بينها موضوع إثبات جوهر المذهب القبطي مثل تصوير بشارة العذراء بواسطة الحمامة أو الملاك، وصورتها وهي تحمل المسيح رضيعاً وحول رأسه هالة، بالإضافة إلى موضوعات تستخدم للدلالة على ولادة المسيح الإله مثل منبحة الأبرياء وقصص حياة زكريا للرهب ومولد يوحنا المعمدان وهروب العائلة المقدسة إلى مصر وغيرها من الموضوعات التي لفتتتها الصور البيزنطية.

من تلك المناظر المميزة أيضاً والمقننة منظر تمجيد ولادة الإله الذي أصبح له أهمية في الطقوس الدينية والعبادة، فعلى الرغم من أنه ذات جذور مصرية قديمة، إلا أنه مع بداية القرن السادس أخذ مفاهيم أخرى موظفة لتواكب طقوس الخدمة اليومية، وتحقق امتزاج الناسوت واللاهوت معاً قبل الولادة وتكررت تلك الأعمال بصورها المختلفة في العديد من الكنائس والأديرة فيما بعد القرن السابع الميلادي في محاولة لإثبات المذهب المصري.

هكذا كان الانعكاس الدينى المذهبى واضحاً على الموضوعات وبصفة خاصة فى الفترة الثانية من فن التصوير الجدارى مما انعكس على طبيعة الموضوعات المستخدمة فى الفن القبطى للتصويرى.

### ثالثاً: الأسلوب الفنى فى التصوير القبطى

إن دراسة التطبيقات التصويرية فى الفن القبطى تقودنا إلى تحديد الأسلوب الفنى الخاص للفرتين مميزتين الأولى تنحصر فيما بين القرنين الثالث والخامس الميلادى، والثانية تنتمى إلى الفترة ما بعد القرن الخامس الميلادى. فإذا كان الأسلوب الفنى فى الفترة الأولى يمتاز بوقوعه تحت المؤثرات الفنية المختلطة من فرعونية ويونانية ورومانية (ملايسية) وشرقية، فضلاً عن ميله للتدبير لروح الموضوعات لادينية، فإن الفترة الثانية تمتاز بالذاتية الخاصة للأسلوب القبطى.

#### الفترة الأولى

وجد الفنان القبطى فى الفترة الأولى فى أسلوب التصوير الجدارى المصرى القديم الأسس الفلسفية التى تحقق له عناصر تصويرية تتفق مع مفهومه وعقيدته وبالتالي لا تخضع من هذا المنطلق لقواعد الفن المنظورى الحادث آنذاك، حيث اكتفى الفنان بالرؤية غير المنظورية التى تعتمد على التصوير السطحى للموضوعات مع الاحتفاظ بالمضمون والهدف.

هذه السمة يمكن ملاحظتها فى أكثر من صورة فى مقبرة للخروج بالبحوات، حيث أبرز الفنان الرموز الأساسية للحدث المصور مع إبراز الحركة الملائمة فى ضوء إمكانياته الفنية، مع إلتزامه باستخدام التعبيرات اللغوية من أسماء وكلمات تحدد مفهوم القصة، فضلاً عن ميله لاستخدام الإحياءات الشكلية واللونية لإبراز مفهوم القصة أيضاً. كان ذلك عوضاً عن ضعف الأسلوب الفنى المميز لفنان حجرة الخروج بالبحوات وأيضاً فى كهف لتريب.

هذا الأسلوب غير المنظوري أعطى للفنان القبطي حرية تحديد المكان والوقت المناسبين لتحقيق أهداف الصورة الدينية التي تخدم غرضاً معين (أزلى الطابع)، دون الاتساق وراء الزمان والمكان الملازمين للحدث الفعلي مثلما نجد في صور العصر الهلنستى ذات السمة الواقعية المحددة. ربما يكون الفنان القبطي قد لجأ لهذا الأسلوب المصري لتقديم بشكل رمزي زخرفي حتى لا تكون الصورة الدينية صورة واقعية وتفتقد بذلك أهميتها الروحية الخالدة.

وحتى يتحقق ذلك لجأ الفنان القبطي إلى تصوير بعض الأشجار كحدود فاصلة تصويرياً ورمزياً مثل صور الأشجار في خروج موسى (شكل ٧٣، ٧٤) وفي صورة كرموز (شكل ١٥٥)، وأيضاً مثل تصويره لبقعة بالون الأرق في قصة يونان والعصوت كتب أعلاها (البحر الأحمر) باليونانية (شكل ٨٢)، وهي رموز محددة لجأ إليها لخدمة سير الأحداث في القصة المصورة.

وقد يكون التعبير عن المكان في بعض الأحيان عنصراً إجبارياً لا يستطيع الفنان للتغاضي عنه مثل صورة سفينة نوح وسفينة يونان، حيث أجبر الفنان على تصوير مياه زرقاء حتى يعطى الصورة إحساسها الفنى الواقعي (شكل ٧٢، ٧٣).

من أبرز خصائص التصوير (غير المنظوري) استخدام أسلوب البعدين كسمة فنية تحقق للفنان المصري عموماً ذاتية خاصة تختلف عن وسائل التعبير للتصويري الهلنستى أو الرومانى، وهي أيضاً سمة تصويرية يلتزم بها الصور الدينية في مصر منذ العصر الفرعونى، وإن كان استخدامها فى الفن القبطي قد جاء ليحقق الفكر العقائدى في عملية الإحياء الدينى المستمر وراء العمل الفنى فى ظل ظروف السياسية السائدة فى تلك الفترة.

وقد إلتزم الفنان القبطي باستخدام البعدين "الطول والعرض" فى معظم الصور الجدارية، وكان استخدام المنظور قليلاً جداً، وأدى هذا الأسلوب إلى استخدام أساليب أخرى مولكة لأسلوب البعدين فجاءت رمومته بالطريقة الجانبية فى أغلب الأحيان مع استخدام الطريقة الأمامية ذات التأثير العصري آنذاك فى بعض الموضوعات التى رأى ضرورة تصويرها بالطريقة الأمامية، مثل صورة المسيح قاهر الشر فى كرموز (شكل ١٢٧)، وصورة النسبى أشعيا ونوح ودانيال والشبان الثلاثة وآدم وحواء فى (حجرة

الخروج وكل صور حجرة السلام) (شكل ٧٥-٨٥)، لما لها من خاصية للتعامل المباشر مع المتعبّد فضلاً عن عدم وجود حركة فعلية في أي اتجاه تلزم للفنان أن يصورهم في شكل جانبي.

أما التصوير الجانبي فنجدّه في القصص ذات المدلول الحركي الملزم على الفنان، مثل تصويره لحركة الحيوانات، وحركة قوم اليهود وجلود فرعون، والعبد المتجه ناحية البئر في قصة روبىكا، ولتنى إبراهيم وسارة، والراعى الصالح المتجه ناحية أغلامه والمذاري السبع للمتجهات ناحية أورشليم، وبقي صور حجرة الخروج. (شكل ٧٢، ٧٣)

من ناحية أخرى استخدم الفنان أيضاً طريقة الثلاث أرباع لفة في المزج بين الشكل المصرى القديم والشكل اليونانى للأوضاع والحركة، وهى الصفة التى تميزت بها صور المعجزات الثلاثة فى مقبرة كرموز (شكل ١٥٥)، وفى صورة موسى أمام أورشليم (شكل ٧٨)، وصورة آدم وحواء ولتنى رغب الفنان فى إيجاد صلة بينهم وبين الباب من خلال إمالة وجهم ناحيته للإيحاء بعملية الخروج (شكل ٧٤).

إن هذا الخلط الكبير بين المؤثرات التعبيرية للفن المصرى القديم والفن الهلنستى، قد انتشرت فى أواخر العصر الرومانى بصورة كبيرة منذ نهاية القرن الثانى وبداية القرن الثالث للميلاد، ويمكن ملاحظة ذلك على صور البرتريةات للشخصية المصورة وكذلك الشواهد الجنائزية وصور التوابيت الرومانية التى عثر عليها فى مصر وكان معظمها يخدم أغراضاً جنائزية متعلقة بالديانة الوثنية.

من السمات الفنية المميزة للرؤية غير المنظورية أيضاً استخدام الخط المحدد للأشكال المصورة فى تحديد معالم الشخصيات بالألوان الداكنة أو الفاتحة، ويمكن أن ندرك تلك السمة فى مقبرة كرموز بالرغم من وضوح التأثير الهلنستى لمدرسة الإسكندرية. أيضاً فى حجرة الخروج كان الخط المحدد باللون الأبيض والأحمر الداكن، وفى حجرة السلام كان باللون الأحمر. والخط المحدد يعنى الاحترام للتكوين المصور، للشخصيات والأفعال التى تعطى مفهوماً فلسفياً عقائدياً رغبة منه فى إيجاد صورة خالدة تكفى للتحريف ربما تمتلئه تماماً من فكر عقائدى أو هدف دينى مثلما كان مفهومه فى التصوير المصرى القديم.

وإذا كانت الرؤية (غير المنظورية) أسلوباً مصرياً صميماً في الفن القبطي، فإن فن الإحياء الذى مال إليه الفنان القبطي في أسلوبه المبكر تكثير هليليستي نابع من مدرسة الإسكندرية لفنية مبدعة فن غداخ النظر والإحياءات الشكلية واللونية لخدمة العمل للفنى ككل.

فمن ناحية الشكل أو الخط نجد تصوير شكل الجب الذى وقف بداخله النبي دانيال والأسدان في حجرة الخروج بالجوات (شكل ٧٧) على شكل حنوة حصان تمثل مقطع رأسى للبرز بدون إبراز أى عمق واضح، هذه الحنوة بهذا الشكل تمثل سطحية تصويرية مكونة من بعدين طول وعرض باللون الأصفر ومحددة بواسطة خط تعبيرى لخدمة الحدث وللإحياء بالعمق، فإذا حذفنا التكوين الخارجى هذا لتبقنا من شخصية الحدث مثلما صورت في العديد من المقابر المسيحية الأخرى، والرمز للبرز بهذا الشكل يدل على أن الفنان القبطي أراد التعبير عن الحيز الضيق للإحياء بعوامل نفسية تميز الفن القبطي مثل المذاب والمعجزة للحدث وهو الفرض من الصورة آنذاك.

نفس السمة نجدها في السلسلة المصورة لقصة يونان والحوث وأبرز المعاني الواضحة في تأهب الحوث لابتلاع يونان ودخوله إلى جوف الحوث وخروجه منه (شكل ٨٢)، أيضاً الإحياء الخطى نجده في صورة القديس أندروس في مقبرة كرموز والتي صورت حركة ردائه متأثرة بحركة الرياح المعاكسة لحركة القديس (شكل ١٥٥)، وهى الخاصية التى يطلق عليها اسم المنظور الفراغى أو (الإحياء بالفراغ) Arial Perspective وهى الإحياء بالتأثيرات الطبيعية غير الظاهرة للمشاهد إلا أنه يشعر بوجودها من خلال تأثيرها على الأشكال المصورة وهذه السمة تميز بها فن مدرسة الإسكندرية.

من التأثيرات الهليليستية أيضاً، استخدام الفنان لطريقة التكثيرية Compendiaria وهو الأسلوب الذى يعتمد على للمسبات السريعة بالفرشاة مع دقة اختيار الألوان التى تحقق انسجام كامل ورؤية منظورية من بعد، هذا الأسلوب ينقلنا لصورة السيد المسيح (قاهر لشر) في كرموز (شكل ١٢٧)، ولتى نجد بها كل مقومات التصوير الهليليستي في تحديد الطبقات المصورة "الرؤية البصرية" في تلميق الألوان وتحديد الظلال والعمق



الضوئي Visual Strata، ويبدو واضحة في تقسيم جسد المسيح إلى قسمين أحدهما مظلل بالألوان الدلكنة والأخرى مولجة لمصدر ضوء فتبدو ألوانه فاتحة.

تلك الخاصة أخذت تطورها بصورة مباشرة من صور البورتريهات الشخصية وتعرف بظاهرة توزيع الضوء على السطوح المصورة باستخدام اللون للفتح "الأبيض - الأصفر - القرمزي - الفاتح" وهي من إبداعات فناني البورتريهات وإن كان لها أصل هلينستي "سكندري".

من السمات الهلنستية الأخرى المولكية لصور الفترة الأولى وخاصة صور كرموز تلك الرؤية المنظورية الخاصة في ملامح الوجوه وترتيب الشخصوس وصور السلال الإثنا عشر بخطوط منظورية، فضلاً عن إيجاد مصدر أسمى للصورة (حذر الصورة) Foreground، وآخر خلفي Back ground حيث يمكن ملاحظة تصاعد الخطوط للتصويرية من أسفل إلى أعلى مع مراعاة الخلفيات والمنظور المرئي، وهي إحدى خصائص التصوير المنظوري للعصر الهلنستي.

أما عن أسلوب تصوير الملابس في الفترة الأولى، فنجد أنه تميز بالتحوير الواضح في بعض ملابس الشخصيات مثل حجرة الخروج، إلا أنها تغطي إبطاعاً عن الزى الروماني المستخدم في الحياة اليومية، ولا يخرج عن نطاقه إلا في أضيق الحدود حينما تؤثر مفاهيم القصص المصورة على الأسلوب الفني مثل صور أنبياء العهد القديم والتي ظهرت بها بعض السمات الفخرية إلى حد ما.

والملابس في حجرة الخروج عبارة عن قميص تونيك روماني ولكنه ليس بالقميص القصير، وإنما يبلغ طوله أمثال الركبتين ويطلق عليه اسم Tunicatus وهو قميص مزخرف بشرائط (كلالي - Clava) وهي مصنوعة من النسيج وبكويكبات زخرفية واحدة، تلك الأشرطة بتلك الزخرفة قد صورت من قبل في البورتريهات الرومانية وعلى التوابيت التي ترجع إلى الفترة من القرن الثاني وحتى نهاية القرن الثالث الميلادي.

وقد نجد التأثير الشرقي "السوري - البيزنطي الشرقي" واضحاً في صور البجوات ولا سيما أغطية الرأس لمعظم أنبياء اليهود والتي أخذت شكلاً مخروطياً لا نجد مثيله في أغطية الرأس المصرية أو الهلنستية وإنما تميل للفن السوري حيث صورها للفنان

في المعبد اليهودي في (دورا لوروبوس) والتي ترجع إلى أواخر القرن الثاني الميلادي نجد فلان حجرة الخروج قد صورها على رؤوس العبرانيين الثلاثة (شكل ٨٣)، وربما يكون التكبير هنا نابعاً من المدلول القصصي للترجمة الميعينية على الفنان والذي استوحى تلك القصص من نصوص الكتاب المقدس للعهد القديم.

في حجرة السلام (شكل ٨٤، ٨٥) نلاحظ تطور الأسلوب الزخرفي للملابس إلى حد ما بالمقارنة بصور الخروج، فهي تبدو دقيقة في إبراز ثيابا الملابس بأشكال خطية باللون الأسود أو الأحمر حتى لا يفتقد الفنان العمق، كذلك تبدو دقة الفنان في اختيار الألوان للملابس التي تميزت بوجود الحباء فوق قميص التوتينا وهو الملابس التي تميزت به الصور المسيحية بعد ذلك، حيث اختفت الشرائط "الكلافي" من ملابس القديسين تماماً بعد القرن الخامس الميلادي وأصبحت بدون زخارف وإن تميزت بالخطوط الدكنة لتحقيق مزيد من الواقعية للصورة من خلال استخدام ألوان مندرجة من لون الملابس نفسه.

من هنا نجد أن كل ملامح الفن الشعبي واضحة في أسلوب التصوير للفترة الأولى والتي تميزت باختلاط المؤثرات الفنية واستخدام الرمزية والإيهامات الشكائية واللونية، حتى أبرزت لنا أسلوباً تصويرياً مبسطاً يوضح المعنى ولا يبالغ في المنصر الزخرفي للجسمالي، بينما نجد الأسلوب المصور لمعظم تلك الموضوعات والتي استخدمت كمقارنة من العالم المسيحي تأثرت كثيراً بالسمات الكلاسيكية وبصفة خاصة في صور المقابر السردية في روما ولكنها مستخدمة (الأساليب الفنية) بإمكانيات متواضعة تبدو واضحة في الخطوط والسمات التعبيرية في ملامح الوجه وبساطة التكوين الموضوعي حتى وفي الغرض والتعبير الواضح عن الموضوع المصور في أبسط صورة. ويمكن ملاحظة ذلك بصورة واضحة في المقارنات المستخدمة لموضوعات الفترة الأولى.

## الفترة الثانية

من خلال تطبيقات الفترة الثانية والتي تمتد من منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السابع الميلادي نلاحظ حدوث تصفية لبعض المؤثرات الفنية السابقة

(الفرعونية والهلينستية)، وجاءت تلك التصفية وفقاً للمعايير الدينية والمذهبية الحادثة، بحيث استمر التأثير المصري القديم بصورة مباشرة وإن أصبحت معالمه جزءاً من معالم التصوير القبطي آنذاك، بينما تقلصت المؤثرات اليونانية الرومانية تماماً وهو اتجاه يتوافق تماماً مع الاتجاه العام للكنيسة القبطية آنذاك.

لقد تميز الأسلوب الفني بالاستقرار منذ القرن السادس الميلادي حيث بدأ يميل نحو إيجاد مثالية خاصة به نابعة من ارتباطه الدائم بالمقيدة الدينية والمذهبية النابعة من أحداث تلك الفترة. فإذا كان فنان الفترة الأولى قد اعتمد على المؤثرات العشوائية المختلطة، فإن فنان الفترة الثانية اعتمد على المؤثرات الصريحة والتي تبرزها خطوط واضحة وعناصر زخرفية بدیع ولوان زاهية وخطوط محددة وأشكال مباشرة وليس محسرة، هذا ما انعكس لنا صور التطبيقات من باويط وكوم أبو جرجا وسقارة وكالبا وأبيرة أبو حلس وسالت كثيرين من الملامح التصويرية لتلك الفترة، حيث ابتعد الفنان القبطي إلى حد ما عن الفكر غير المنظوري وخاصة في تحديد رؤية لمكان الحدث المصور، وذلك بعمل خلفيات للمنظر إما أن تكون معمارية أو طبيعية تساعد على تحديد ظروف الحدث، هذه الخلفيات صورت دائماً في الموضوعات ذات السمة التذكارية أو التي تصور حدثاً تاريخياً ولها انعكاس ديني مميز.

ففي دير أبو حلس تميزت جميع اللوحات بالخلفية المعمارية، وقد وضع تأثير الفنان بالمعمارة البيئية التي تتمثل في الأعمدة الأسطوانية الضخمة والتكوينات المعمارية التي تمثل سمة إحياء فني يولجها قصر أو مدخل له أعمدة وعمود أو خلفية حجرة، تلك الخلفيات يمكن مشاهدتها في عرش هيرودوس وحلم يوسف ومقتل زكريا. وعرش قلنا الجليل وبشارة زكريا من دير أبو حلس (شكل ٩٢-٩٥).

والحديث عن الخلفية يقودنا إلى خاصية هامة في تحديد مستويات معينة في اللوحة القبطية، والتي تنقسم إلى ثلاثة أقسام يرمز دائماً الجزء الأعلى إلى "السماء" ثم الأوسط الذي يمثل فيه "الموضوع المصور" والأسفل يمثل "الأرض" الذي تنف عليها عناصر الصورة، هذا التقسيم الخاص ببعض الخلفيات يمكن مشاهدته في صور من باويط وسقارة وهي شبه أكيدة بألوان ثلاثة السملوى والأبيض والأصفر والقرمزي الداكن، بجانب ذلك هناك مناطق تميزت بخلفيات معينة يميزها اللون الأسود ذو التهشير

البیضاء ثم ترسم عليها الصورة بألوان زاهية فتبدو شخصياتها وكأنها خارجة كالتور من الظلام الحادث للخلفية لما يحدث انطباعاً نفسياً للصورة، ويمكن مشاهدتها في صور كوم أبو جرجا.

أيضاً من السمیزات الفنية لصور الفترة الثانية، أسلوب تصوير الأشخاص والذي اتجه فيه الفنان نحو المثالية إلى حد ما بالمقارنة بروح التحوير والتأثیر الهلنستی الحادث فی الفترة الأولى فالوجوه هنا تكاد تكون دائرية أو مثلیة فی بعض الأحيان، وقد تمیزت صور الرجال دائماً بالحبیة والشعر الكثیف المصنف فی كتلة واحدة فوق الجبیه، والذي إما یكون یربط للشعر من الأمام أو بدون وإما أن تكون له حدود متعرجة بخط خارجي أو تأخذ إطار محد بلون دكن.

أيضاً نجد تصوير الوجوه بألف طويلة ومديبة تحددها خطوط مستقيمة وتلتد للظل المستدرج، وفم صغیر ومفلق، إلا أن الفنان فی تلك الفترة استخدم الظل قليلاً وخاصة فی تحديد ظلال الرقبة والوجنتين وأسفل وأعلى المیزین حيث كان يستخدم خطي اللونين الأحمر والقرمزی لذلك والفاتح. ويمكن ملاحظة دقة ملامح الوجوه فی صورة القديس بولس من بلویط وصورة النبي دانيال وباقي صور الأنبياء المصورین فی الحجرة رقم ١٢ من بلویط (شكل ١٢٨)، حيث يتضح لنا بعض التأثيرات السورية فی تصوير ملامح الوجوه والتي لاقت قبولاً لدى الفنان القبطی لفترة محددة منذ نهاية القرن الخامس الميلادی، وتمتاز تلك الملامح بصورة الشارب الخفيف الطويل الذي يسدل على الحبة الخفيفة أيضاً والمحددة دائرياً، وتحيط بإطار الوجه خطوط متعرجة تحده وهي تتبع فی طرازها العام التصوير السوری والمساسی.

كان لشكل الجدار فی الصور القبطية تأثيره على أحجام الأشخاص المصورین، سواء كانت أشكال دائرية أو نصف دائرية أو مستطيلة أو تجويف حنية وغيرها من الأشكال، فالفنان القبطی كان یميل دائماً للقضاء على الفراغ وتلك الخاصية جعلته لا يتقيد بشكل الجدار، وتحديد أحجام الشخصيات المصورة بما یولكب حدود الجدار، وقد كان يتغلب على الأجزاء الضيقة بتصوير أحد الحيوانات والتي ربما لا يكون لها دوراً فی العمل الفني، وإن اقتصر دورها هنا على ملئ الفراغ للكان بین رسومات الشخصيات، ويمكن رؤية ذلك فی كافة صور بلویط على الجدران الدائرية.

حاول الفنان القبطي في بعض الصور أن يطبق الرؤية المصرية القديمة حول تحديد شخصية رئيسية للحدث بحجم كبير عن بقية الشخصيات المصورة، ففي باويط نجد العذراء جالسة على العرش بحجم معتاد، بينما يقف إلى جوارها لثان من رؤساء الملائكة بأحجام أقل منها (شكل ١٤٢)، كذلك للصورة النصفية التي تشخص الكنيسة والتي تبدو بحجمها النصفى أكثر من الأحجام الكلية للقديسين المصورين بجانبها (من باويط)، كذلك صورة النائب من دير القديس أرمنيا بمقارة والذي يبدو بحجم أقل بكثير من أحجام القديسين الواقفين (شكل ٩٨). هذه السمة يمكن أن نجدما في الفن المصرى الذى حدد للشخصية ذات الأهمية بحجم كبير في الصورة ثم باقى الشخصيات بحجم أقل.

حول التأثيرات المصرية القديمة أيضاً نجد صور دير أبو حنيس تذكرنا بالأسلوب الفنى المتبع فى التصوير المصرى عندما كانت الأحداث تصور بالتتابع واحدة تلو الأخرى بفواصل بسيطة أو بدون، فقد تأثر الفنان أبو حنيس وسرد لنا مجموعة من القصص المتتالية فى إفريز واحد لأحداث فترة ولادة المسيح، كما يلاحظ أنه كرر نفس الأسلوب فى صور من حياة القديس زكريا فى نفس الدير (شكل ١١١).

يلاحظ أن التأثير المصرى لم يكن كذلك فحسب، بل نجد أن الإفريز المصور محصور بين خطين أفقيين محددين الإطار المصور فيه بالكامل، وهو أسلوب مصرى معروف فى الصور المصرية القديمة، بينما إنترم فنان باويط بتحديد مناظر من حياة النسبى داود لتبدو مستقلة داخل إطار محدد وفصل بين تلك الإطارات بوحداث زخرفية هندسية ونباتية (شكل ١٠٤).

تميزت صور الفترة الثانية أيضاً بالهالة المستديرة للمعروفة فى الفن المسيحى، فقد كانت تصور لأول مرة حول رأس السيد المسيح مثلما صورت فى صورة الفترة الأولى (مقبرة كرموز)، ثم أصبحت أكثر شيوعاً حيث صورت حول رؤوس الملائكة والقديسين بجانب السيد المسيح وللعذراء، ونجد أن أسلوب الفترة الثانية قد صور الهالة فوق أشخاص ليس لهم علاقة بالدين المسيحى مثل الملك هيرودوس فى مذبحه الأبرياء (شكل ٩٢)، والملك شاؤول وحراسه (شكل ١٠٥)، والنبى داود فى معظم صورته فى باويط (شكل ١٠٥، ١٠٨)، والتفسير الوحيد لتواجد الهالة حول رؤوس هؤلاء يعتمد عن

المفهوم الدينى الذى صورت من أجله فوق رؤوس السيد المسيح والعذراء، وربما كان تصويرها هنا لتميزهم بالقوة كملوك أو أنبياء.

هذا ولقد لعبت الزخرفة والإحياء الأسطورية الشرقية (الفارسية أو السورية - البيزنطية الشرقية) دوراً هاماً فى تحديد سمات الفن القبطى وخاصة فى بداية القرن السابع الميلادى، وتبرز دورها فى السمة الأسطورية الغالبة على فن التصوير فى باويط من خلال صوّر الحيوانات الأسطورية ومناظر الصيد وأسلوب الزخرفة المختلطة بعناصر هندسية ونباتية ممزوجة بعناصر حيوانية وأدمية متأثرة بالفن الشرقى فى سوريا وفارس (شكل ١٢٠، ١٣١).

من ناحية الملابس نجد ما قد تحدثت إلى حد ما فى الفترة الثانية حيث اتخذت أشكالاً أكثر وقاراً وتميزت بالرداء السفلى دائماً ويطوّه العباءة (الهيمايون)، وقد راعى الفنان تصوير القديسين الشهداء بملابس بيضاء، أما القديسين الأحياء فقد صوّرهم بملابس عادية لا تخرج عن نطاق الطراز السابق ذكره، بينما تميزت ملابس السيد المسيح دائماً باللون الأرجوانى، والعذراء بردائها الأرجوانى أو البنى اللقائم وبدون زخارف مطلقاً، لقد شاهدنا بعض الشخصيات المصورة ترتدى ثياباً من نوع خاص قصير أسفل الركبتين وتحته سروال يصل إلى القدمين كما هو الحال فى صورة صابندى الغزلان وصورة الطفل الذى يعزف على آلة موسيقية (شكل ١٢٠)، مما يدل على أنه ثوب من نوع خاص بمناظر الصيد، إلا أننا نجد من المؤثرات السورية فى الفن ولقى ظهرت خلال القرن السابع فى الفن القبطى.

قبل أن نختم الحديث عن الأسلوب الفنى المميز للتصوير القبطى يجدر بنا الإشارة إلى بعض الملامح الفنية التى تميز بها التصوير القبطى خلال الفترة من بداية القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادى.

تحدثنا عن تأثير ملامح التيار الشعبى الذى ظهر فى الفن الرومانى المتأخر فى كافة الولايات الرومانية تلك السمة التى كانت تعتمد على خلط غير منتظم للمؤثرات الهلنستية - الرومانية مع المؤثرات المحلية لتلك المناطق التى ظهرت فيها هذه السمة مثل سوريا وآسيا الصغرى وشمال أفريقيا ومصر.

ففى مصر وخلال تلك الفترة التى تتحصر ما بين نهاية القرن الثامى وحتى بداية السابع ظهرت سمة للتحوير الذى يلتزم به الفنان القبطى بجانب الرمزية والإيحاء من أجل تحقيق عمل فنى يواكب الظروف السياسية والدينية اللاحقة فى تلك الفترة.

وسمة للتحوير هنا نجدها مصورة بشكل واضح فى حجرة الخروج وصور كيف تل أنريب، أرجعها بعض الباحثين إلى كونها سمة هاليينستية نابعة من فن (الجروتسك) Grotesques أو التمسوخ الذى تميزت به مدرسة الإسكندرية النحتية فى العصر الهاليينستى، وأنه فى ذلك يأخذ صفة الكاريكاتير Caricatures وبالتالي فهم يرجعونه كمؤثر هاليينستى وليس كأسلوب قبطى.

ولكن بالنظر لموضوعات الفن السكندرى التى تأخذ هذه الصفة المسوخة تحمل طابع الفكاهة وهو العنصر الغالب على تلك الأعمال والمتأثرة بالفن المسرحى اليونانى القديم وخاصة ما يقدم من أعمال كوميدية لانت رواجاً كبيراً فى الفن السكندرى خلال العصرين البطلمى والرومانى، وبالتالي فن الجروتسك والأعمال المسوخة فى الفن السكندرى كانت تخدم غرضاً ترفيهياً أو مشاعر إنسانية بحثة يمكن تصالفا دائماً بلفظ الكاريكاتير.

ولكن فن التحوير يختلف عن فن الكاريكاتير، فهو فن خاضع لرغبة الفنان فى إبراز معانى جادة جداً فى صورة محورة لا تحاكى الواقع (إلا من خلال الهدف أو المضمون لا الشكل النهائى للعمل، أما فن الكاريكاتير فهو يحدد الشكل أولاً ثم يرتب عليه اختيار المفاهيم العديدة وليس المحددة.

فعلى سبيل المثال فى حجرة الخروج، التزم الفنان بالتحوير بعدم محلكته لأساليب رومانية، وأنه قد اخضع للرمزية والإيحاء والتحوير كخلاصة أساسية تبرز أفكاره الدينية – العقائدية والسعى يمكن للمشاهد المسيحى إدراكها مباشرة بينما يجد الوثنى صعوبة فى تحديد ماهيتها (شكل ١١٩).

ولهذا الغرض كان يصور للشكل البشرى بمعالم معروفة (وجه وجسد ولبى وأرجل) ثم يتعامل مع هذه المعالم وفقاً لمتطلبات الحنث للفعلى للمصور، وهو فى ذلك ليس لديه أى أهمية بالقياسات البشرية للصور الجدارية، أو حتى بلامعة العناصر الجسدية بعضها مع البعض أو مع شخصيات أخرى مصورة، ويمكن رؤية ذلك فى

أشحية إبراهيم في حجرتي الخروج والسلام، وصورة سوسنة وروبيكا وسارة ودانيال والمعمدان يون الثلاثة وأرميا وأشعيا وغيرهم من صور حجرة الخروج.

هكذا كان أسلوب التحوير أسلوباً قبطياً له وظيفة خاصة في الفترة المبكرة تخدم أغراضاً دينية هامة مولكة لظروف أرسنته على ذلك، فما أن زالت تلك الظروف في الفترة ما بعد القرن الخامس، حتى تخلى الفنان القبطي عن تلك السمة وخضع لمؤثرات أخرى تحقق له ذاتية خاصة بعيدة عن الروح الرومانية في الفن آنذاك، تعتمد على الموضوع ورمزية تصويره، وبذلك فإن أسلوب التحوير أسلوب عصري (وكتي) استخدم لفترة محددة قبل الاعتراف بالمسيحية فقط في الفن القبطي (شكل ١٢١).

مسأل الفنان منذ البداية المبكرة إلى الرمزية كأحد السمات الرئيسية المستخدمة للتعبير العقائدي أو الديني المصور، ولقد كان سبب استخدامه لتلك الظاهرة هو خضوع الدين المسيحي منذ البداية لمحاولات التصدي لبعض المظاهر الدنيوية المعقدة والتي واكبت ظهوره مثل انتشار الهرطقة والبدع.

وقد أدى ذلك لظهور المدرسة اللاهوتية والتي كانت من أهم مهامها الأولى تبسيط مفهوم بعض العقائد الدينية، فضلاً عن تأثير الفكر الإسكندراني سواء الأبهي أو العلمي أو الفني في الدين والفن المسيحي آنذاك. تلك العوامل ساعدت على ازدهار السمة للرمزية في الفن المسيحي بجانب العامل المعاصر لتلك الفترة وهو الاضطهاد الروماني الوثنية وانتشار الدين الوثني، وهي التي حكمت على الدين المسيحي ممارسة عقائده بصورة سرية ورمزية، كل هذه العوامل أدت إلى لجوء الفنان القبطي لبعض الرموز كحل وسط لكافة الظواهر المحيطة به آنذاك.

وتعتبر الرمزية وحدة متكاملة من الناحية الفنية تشمل عناصر أخرى مثل الإيحاء والتجسيد والتحوير، وكل هذا تابع لمفهوم الرمزية في الفن التصويري.

ولقد تحدثنا عن الإيحاء والتجسيد كمسات فنية ناجمة من أسلوب فني متميز لفترة محددة، أما الرمزية بمفهومها الشامل فهي تضم العنصرين الموضوع والأسلوب الفني، وهي تنصف في الفن القبطي بالشمول الموضوعي والشكلي. وسوف نتحدث عنها من خلال ما أورثته لنا التطبيقات الفنية السابقة والتي مثلت جدارياً في الفن القبطي.



أولى الظواهر الرمزية في التصوير القبطي، ما نجده في لوحة كرموز والتي صورت ثلاث معجزات للمسيح، فعلى الرغم من الموضوعية المصورة بها تلك المعجزات إلا أنها تحمل مفهوماً رمزياً يخدم غرضاً جنائزياً يشمل عناصر الصور الثلاثة معاً فهي ترمز للمؤمنين بروح ودم وجسد السيد المسيح وهي العناصر الثلاثة التي ترمز لها المعجزات معاً. (شكل ١٥٥)

نفس الفكر الرمزي نجده في رمزية المسيح قاهر الشر التي استوحاها الفنان من صورة حورس في الفن المصري، على الرغم من أن النص اليوناني المأخوذ من أحد المزامير، إلا أنه تناولها فنياً بأسلوب متأثر بالفن المصري القديم وذلك لوضوح أسلوبه المعتمد على الفكر الرمزي للإله حورس. اللوحة في مجملها ترمز إلى انتصار السيد المسيح في إخضاع قوى الشر التي تمثلها مجموعة الحيوانات المصورة (شكل ١٢٧).

ولقد كان لحرص الفنان للقبطي على تغطية جميع المساحات للفراغة والتي يمكن خلالها أن تجسد بعض الأرواح الشريرة حسياً كان يعتقد، أن استخدم مجموعة من المخلوقات أو الحيوانات أو الطيور أو النباتات أحياناً بغرض زخرفي وأحياناً باعتبارها رمزاً مقدساً أو غير مقدساً ولكنه يعبر عن مفهوم معين يخدم العمل الفني ككل ويعبر عن رمز في العقيدة المسيحية آنذاك.

من تلك الأشكال كانت السمكة، التي تعبر عن السيد المسيح، لذلك أكثر الفنان القبطي والمسيحي من استخدام هذا الرمز سواء كان ضمن معجزة الفداء المبارك كما هو مصور في مقبرة كرموز (شكل ١٥٥) أو استخدمها كوحدة زخرفية ضمن الزخارف الجدارية في كوم أبو جرجا في منظر القفروس ضمن أشكال النباتات والزهور المصورة.

أيضاً من الرموز التي أكثر الفنان القبطي من استخدامها جدارياً كانت الطيور ومنها الحمامة، وهي أيضاً من أقدم الرموز المسيحية المصورة جدارياً حيث صورت منذ نهاية القرن الأول بالمقابر الرومانية المسيحية، والحمامة تعبر عن الروح القدس أو عن سلامة الروح في الحياة الأخرى بعد الموت، إلا أن الفنان القبطي استخدمها مبكراً بمعنى البشارة وهي كتابة عن الروح للمقنعة الأتية للعزراء أو النبي نوح والتي أخبرته بانحسار الفيضان، (شكل ١٧) أيضاً صورت في بلوط ضمن العناصر الأساسية لمنظر

عمادة المسيح (شكل ١١٦) وهي ترمز للشعاع المرسل من فوق رأس السيد المسيح معبراً عن الروح القدس أو أمر الرب إلى جانب ذلك استخدمت ضمن الوحدات الزخرفية وداخل الأشكال الهندسية التي تغطي الجدران في صورة كوم أبو جرجا. (شكل ١٥-١٨)

من الطيور الجميلة التي اتخذت رمزاً للقيامة وعدم الفناء كان الطاووس، والذي يقال أنه يعبر عن الخلود وقوة الاحتمال فاتخذ رمزاً لهما، وصورة الفنان القبطي فارداً جناحيه على المقرنصات الأربعة التي تحمل القبة للصورة في حجرة السلام بالجوات (شكل ٨٤-٨٦) كحارس لتلك الموضوعات، ثم كان انتشاره في الوحدات الزخرفية في الفن القبطي وأيضاً على قطع للنسيج.

النسر يعتبر رمزاً للتجديد حيث اعتقد بعض الآباء المسيحيين هذه السمة راجعين لسنس من مزلمير داود (٣: ١: ٥) "ويجدد مثل النسر شباكك" ومن هنا ربطوا بين رمزية النسر وبين ما ياله المسيحي بالعمودية من خلاص وتجديد، وإن كان هذا التفسير يعتمد على الفكر اللاهوتي أكثر، إلا أننا يمكن أن نجد تفسيراً لرمزية النسر يعبر عن قوة السيد المسيح المنتفض والمخلص للمؤمنين من شرور الأرض، فهو يرمز للصليب عندما يصور فارداً جناحيه مثل صورته في الحجرة رقم (٢٧) في باويط موحياً لشكل الصليب ويحيط حول رأسه وجناحيه إكليل من الزهور وأغصان نباتية، ويتدلى من رقبته ثلاث ميداليات بيضاء، وحول رأسه طغراً المسيح (A.W) وهي تمثل رمزاً للسبائية والذهاب المتملة في الهوية وناسوت السيد المسيح، بالإضافة إلى كلمة AETOS وتعني (نسر) مكتوبة فوق شكل النسر بالكامل (شكل ١٣٠)، وهو يشبه صور أخرى عثر عليها في الحجرة رقم (٢٢) من باويط صور بها منظر للنسر بحجم كبير يغطي مساحة الحنية بالكامل بإسقاط جناحيه ورأسه إلى أعلى ومعلق في منقاره صليب بعلامة عثخ وتحيط بملقه دائرة كبيرة باللون الأحمر يتدلى منها صليب صخري (شكل ١٢٩)، وتبدو ملامح القوة في المخالب وتصوير الأحبة، أيضاً في إحدى حجرات السجوات استخدم النسر كوحدة زخرفية موحية بشخص الصليب، منذ الفترة المبكرة فضلاً عن ذلك، فإن دلالاته الدينية مستمدة من مزلمير داود وتصويره الدائم ضمن المخلوقات الأربعة الحاملة للعرش، والتي ذكرت ضمن رؤية حزقيال في منظر

الصعود السماوى، ومن هنا أصبح النسر أكثر من إحياء فنى اتخذ ضمن الرموز المقدمة فى العقيدة المسيحية.

من الرموز ذات التأثير المصرى القديم كانت الزواحف التى أكثر الفنان القبطى من تصويرها وهى جميعاً ترمز لقوى الشر المحيطة بالإنسان المؤمن، فهى فى البداية مستوحاة من التعبير البدائى لقصة آدم وحواء والإثم الذى لقرئاه بسبب الحية التى تجسد بداخلها الشيطان فهمس فى أذن حواء فكان لهم العقاب بالخروج من الجنة، تلك الحية صورت بنفس المنظر فى صورة آدم وحواء فى حجرة الخروج وحجرة السلام بالهجوات فى معظم صور المقابر الرومانية المسيحية ومن منطلق هذا المفهوم أصبحت رمزاً عاماً للزواحف فى التعبير عن الشيطان أو الأعمال الخطرة (المحظورة) التى يقتربها الإنسان، فقد صورت مجموعة من الثعابين المتصلة بعقرب ضمن الرموز الشريرة التى تحيط بالفارس سيسيونيوس أثناء قتله للسيدة الباسيدريا، فضلاً عن رمزيها الواضحة فى صورة المسيح قاهر الشر حيث صورت الزواحف كرموز شريرة تعبر عن الشيطان. (شكل ١١٥)

وكان الأسد ضمن الحيوانات التى استخدمت كرموز فعلية فى الصورة القبطية، وبالرغم من تعبيره عن القوة وتصويره خاضعاً للنبى دانيال فى صورته فى حجرى الخروج والىاسلام، إلا أن الفنان القبطى استخدم تعبيراً عن القوى الشريرة فالمسيح فى صورة كرموز يطأ بقدميه على أسد، (شكل ١٥٥) وليضاً لصياد المؤمنين فى باويط يرعى السهام ليقتل أسد فى الحجرة الثانية عشر (شكل ١٢١)، كما أنه استخدم كعنصر زخرفى فى أركان المساحات الفارغة للمنظر المصور فوق عقد الحنايا فى باويط.

والصور الرمزية التى تحتوى على صورة الفهد، نجدنا مصورة فى باويط على الحائط للحجرة الثامنة والعشرين وتصور طفلاً لها جناحان باللون الترمزى لداكان يمتطى فهد مصور باللون الأبيض بنقط سوداء والطفل هنا يمثل شخصية فيروس المجنح رافعاً يده اليمنى إلى أعلى ربما مشيراً لعلامة للبشارة ويده اليسرى قبض على رقبة الفهد (شكل ١٢٤)، والمنظر فى مجمله قطعة زخرفية مكتملة للزخارف الهندسية والنباتية للمصورة على الجانب الأيسر من الصورة، والمنظر لا يحمل أى دلالة رمزية

واضحة إلا أننا نلاحظ التأثير السورى فى ملامح القهد وربما كان ذلك نابعاً من المناظر الأسطورية والتي صورت أيضاً على قطع اللحت القبطى وتحمل نفس التأثير. يرمز الحمل أو الكبش دائماً للسيد المسيح منذ العصر المبكر، وهو أيضاً من الحيوانات ذات الطبيعة المقدسة لأهميته فى الذبيحة أو الأضحية أو للفداء مثلما صور فى موضوعات إبراهيم وأضحيتته بابه إسحاق (شكل ٨٧) إلا أنه أصبح يرمز لشخص المسيح المفدى به فيظهر فى صورته المصورة داخل حنية فى باويط فى الحجرة الثامنة والعشرين فضلاً عن كونه من العناصر الأساسية فى صورته الراعى الصالح والتي صورت فى العديد من المقابر الرومانية المسيحية المبكرة وأيضاً فى حجرة الخروج والسجوات والمعنى هنا يرمز لتلك الأغنام بالغراف الضالة التى أتى إليها المسيح لكى يرجعها إلى حظيرتها مرة أخرى، ومن هنا اتخذ الكبش أو الحمل أكثر من رمز حسب الموضوع المقصود تصويره فى الفن المسيحى.

يبقى لنا من الرموز المسيحية المصورة فى الفن القبطى الشكل الصليبي، والذي ظهر فى البداية متأثراً بالعلامة المصرية القديمة (عنخ) وخرجت منها أشكال عديدة يمكن ملاحظتها فى حجرة الخروج بالسجوات (شكل ١٣٢) حيث نشر الفنان على جدران الحجرة مجموعة كبيرة من الصلبان المختلفة والتي ساعدت إلى حد ما فى تأريخ صور الحجرة فيما قبل القرن الخامس للميلادى، وقد استمر الصليب الفرعونى مستخدماً فى الفن المسيحى حتى منتصف القرن السابع الميلادى، فمن باويط وإلى القرن السادس ترجع صور لصليب بعلامة عنخ عثر عليه فى الحجرة السابعة والعشرين مزخرف بفرعين من أغصان نباتية، أما الدائرة فكانت تحتوى على نجمة مئسنة (شكل ١٣٣) هذا بجانب بعض الأشكال الأخرى للصلبان منها الصليب الثلاثينى وصليب القديس أندروس والصليب المعقوف الذى استخدمه الفنان كوحدة زخرفية فى الحجرة الثالثة ببوايوط ونجدها من الأشكال الزخرفية التى توحى بشئ الصليب.

من خلال ما سبق، نجد أن الرمز فى الفن القبطى كان ركيزة أساسية ولعبت طبيعة العقائد الدينية المسيحية، ومن ثم كان لانتشار الدين المسيحى وسيلة لانتشار الرمز فضلاً عن للتأثير الوثنى الذى لعب دوراً هاماً فى وجود رموزاً للدين المسيحى استمرت حتى الآن.

## رابعاً: التصوير على الحنايا في الفن القبطي

من العناصر المعمارية التي ارتبطت بفن التصوير الجداري ارتباطاً مباشراً في الفن القبطي كانت الحنية أو الشرافة Apse أو ما يطلق عليها اسم "حضن الأب أو حضن لم الإله".

والحنية هي الجزء المعقود بنصف دائرة مجوفة أو متعددة الأضلاع، وتتوسط دائماً كل هيكل من الهياكل الثلاثة في الجدار الشرقي للكنيسة أو تتوسط الجدار الشرقي للقلالي أو أي مبنى له خاصية دينية مسيحية.

ودائماً ما يملو هذا التجويف عقد صغير مزخرف بزخارف لعنية أو ملونة أو بصور للإحدى عشرة ميدالية برؤوس ملائكة تشخص مجموعة من الفضائل، وهذا العقد يرتكز من أسفل على عمودين لهما تيجان مزخرفة بزخارف هندسية أو نباتية.

والحنية في مضمونها الجوهري خاصة بالطقوس والعبادات والصلوات اليومية، ومن ثم كانت موضوعاتها المصورة دائماً بالقرسك في مصر تحمل مفهوماً عقائدياً يولكب المذهب القبطي، حيث لم نعرش على حنايا في الفن القبطي المبكر خلال الفترة الأولى نظراً لعدم انتشار أماكن العبادة وحرية ممارستها بالشكل الذي تم في الفترة اللاحقة بعد الاعتراف بها.

وقد امتازت الحنايا في الفن القبطي بتولدها الدائم في كالة المباني الدينية على اختلاف وظائفها، ولهذا كان لابد من وجود اختلاف في طبيعة حجم الحنايا وأيضاً في الموضوعات المصورة بداخلها، إلا أن تلك الموضوعات — وخاصة في الحنايا التي عثر عليها حتى الآن — لا تخرج عن كونها تبرز عقيدة دينية خاصة بالسيد المسيح أو السيدة العذراء كأم للسيد المسيح. ومن هنا يمكن تصنيف أنواع الحنايا على الرغم من اختلاف سبل تصويرها إلى نوعين، الأول خاص "بحضن والد الإله" والثاني خاص "بحضن الأب"، وهما ينقسمان بدورهما إلى بعض الأنواع الأخرى حسب ما صور بداخل تلك الحنايا من موضوعات أخرى.

## ١- صور حنايا حضن والدة الإله "العزراء وطفلها"

أجمع للعديد من العلماء على أن صورة العزراء التي تحمل طفلها وهي ترضعه، هو أقدم منظر الحنايا عموماً، وهو المنظر الذي أطلق عليه اسم γαλα- τροφούσα المرضعة، كما أجمعوا على للتأثير المصرى الحادث فى تلك الصورة المستوحاة من صورة الإلهة إيزيس وهي ترضع طفلها الإله حورس أو حريوقراط، ولتي عثر عليها فى الصالة الوسطى فى معبد إدفو وترجع إلى العصر الرومانى، كذلك صورتها التي عثر عليها مؤخراً فى معبد الآلهة إيزيس فى كرنايس وترجع إلى القرن الثانى والثالث الميلادى.

وتعتبر صورة كرنايس من أقرب الصور التي تمثل منظر الأمومة أو حضن أم الإله كما هو متعارف عليها، فهي تجلس على العرش بواجهة أمامية ترضع طفلها حورس من نهدها العارى (شكل ١٢٧)، وهي تقترب كثيراً من مفهوم صور السيدة العزراء وهي ترضع السيد المسيح والتي عثر عليها فى دير أرميا بمقارة وترجع إلى الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلادى وأيضاً من باويط وترجع إلى نهاية القرن السادس وحتى نهاية القرن السابع الميلادى.

وهناك أنماط عديدة تطورت من تلك الفكرة المصرية القديمة، وتشهد على ذلك حنايا الأديرة التي ترجع لتلك الفترة، ففي بعض الحنايا نجد العزراء بمفردها تحتل جدار الحنية بالكامل وترضع المسيح جالسة على العرش وبجانبها ملاكان، وهناك حنايا صورت فيها العزراء جالسة على العرش وهي تحمل السيد المسيح وبجانبها ملاكان وأثنان من القديسين المحليين للدير، وفي هذا النمط لم تكن العزراء فى حالة إرضاع للمسيح.

أما آخر الأنماط المتطورة عن المنظر الأصلي وأكثرها انتشاراً فى العصور الوسطى فى الفن القبطى هو تصوير العزراء جالسة فى الحنية على عرشها وبين ذراعيهما أو على صدرها المسيح وفقاً فى صورة طفل داخل إطار بيضاوى الشكل أطلق عليه اسم Clipeus تعبيراً لقرب المنظر من صور الأطفال المنتصرين فى الفن الرومانى.

تلك هي الأنماط التي ظهرت عليها صور العذراء داخل الحنايات في الفن القبطي، ولم تتعرض لصور الحنايا التي صورت بها مع المسيح كضابط الكل في حضن الأب نظراً لتصنيفها في النوع الثاني والتي تظهر فيه العذراء مبتهلة Orana أو في حالة صلاة.

وسوف توضح الأمثلة التالية طبيعة صور العذراء في (حضن أم الإله) في الفن القبطي وألوانها.

أولاً: من دير القديس أرميا بسقارة في الحجرة (A) من لقزاوية الشمالية الغربية للحجرة، عثر على حنية بتوسطها منظر السيدة العذراء جالسة على العرش المزخرف وحول رأسها هالة باللون الأصفر وقد احتضنت طفلها السيد المسيح بذراعيها الأيمن وهو جالماً على ساقها الأيمن وتقوم بإرضاعه بدها اليسرى، ويبدو المسيح قابضاً على معصمها بكتف يديه ويهم بالرضاعة، وحول العذراء يقف لثنان من الملائكة جبرائيل وميخائيل (شكل ١٣٩)، قد صور المسيح وحول رأسه هالة باللون السماوي، بينما ترتدى العذراء ثوباً بلى اللون قاتماً وعليه ثياب مصورة باللونين البني والأسود، ويبدو أن الرداء الخارجي يغطي للرأس ويتلى على الأجناب. أما المسيح فيرتدى رداءً أبيض اللون يميل إلى الإصفرار من أسفل، وتبدو العلاقة واضحة بين المسيح والأم من خلال قبضته على يد الأم، وإن كانت ملامح وجهيهما تتسم بالجمود وليس بها أي أسلوب عاطفي للمنظر فيما عدا قبضة الابن على يد أمه.

نجد أن العذراء تجلس على عرش باللون الأحمر مزخرف بستوانات حلزونية الشكل متناسقة مع تجويف الحنية باللون الأبيض. وبجانب العرش صور الفنان لثنتين من الملائكة، وهما يرتديان ثياباً من طراز واحد يتكون من خيوط طويل باللون الأصفر مزخرف من اللوسط بزخارف لسيجة حمراء متناسقة مع لون الرداء، وهناك رداء خارجي هيماتيون باللون الأزرق السماوي مثبت من أعلى الكتف الأيمن يغطي منطقة الصدر ويتلى إلى أسفل. وقد صور الفنان الجناحين بزخارف الريش باللون الأصفر الداكن حتى تتلامح مع ألوان الحنية، أما ملامح الوجه للملاكين فتبدو محددة بخطوط خفيفة وخاصة العيون والأنف والقدم الذي تملوه لثيامة خفية، أما الشعر فيبدو

مصنفاً باستوانات ملتفة يحددهما من الوسط شريط أبيض وهو يحيط بحيط الوجه تقريباً. وترجع الصورة إلى النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي. على نفس نمط تلك الحنية تقريباً عثر على حنية أخرى (شكل ١٣٨) من مقارة لسي الحجر (١٧٢٥)، تصور العذراء جالسة ترضع طفلها السيد المسيح الجالس على مائلها الأيمن، وقد أوضح الفنان العلاقة بين الأم والابن بطريقة أكثر واقعية من الصورة السابقة، وذلك في إمالة رأس الأم ناحية الابن، وقد عكس الفنان نفس الرؤية في اتجاه نظرة الابن إلى أعلى في مقابل نظرة الأم، وهي الرؤية الفنية عالية المستوى التي تمكن منها الفنان دير أرميا.

تختلف صورة تلك الحنية عن الصورة السابقة في أن جدار الحنية الخلفي في الصورة السابقة كان يحلته منظر العرش بالكامل. أما في تلك الصورة نجد الفنان قد لثم الخلفية إلى جزئين إحداهما علوى صغير صور بداخله صور نصفية للقيسين أكلوخ ΑΠΑ ΕΚΝΩΧ، أبسا أرميا ΑΠΑ ΙΕΡΗΜΙΑΣ، أما الجزء السفلي فقد صور فيه الفنان بجانب العرش الملاكين جبرائيل وميخائيل.

وعلى الرغم من رجوع الصورتين إلى تاريخ متقارب وهو نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادي، إلا أن أسلوب تصويرهما يوضح أنهما ليسا لفنان واحد، فضلاً عن استحداث أسلوب تصوير الميديات التي تحتوي على رؤوس آدمية تشخص الأتلى عشرة فضيلة وتحيط بالإفرز الخارجي للحنية، وهي أقدم حنية لدينا استخدمت هذا الأسلوب، والذي حافظ عليه الفنان القبطي في معظم حنايا الفن القبطي ولا سيما في باويط.

ويجدر بنا الإشارة أن تشير لتلك الرؤوس التي تصور مجموعة من الفضائل المقدسة، ويلاحظ هنا اتجاه حذقة المين لدى الملائكة المصورين داخل الميديات والتي تبدو مائلة يمينا ويساراً مع دوران الحنية. وهي سيمترية فنية تحسب للفنان، وذلك لإحساس المشاهد بملاحقة أنظار تلك الرؤوس دائماً له (شكل ١٢٣).

من باويط وعلى الجدار الغربي للحجرة (٣٠) عثر ماسبيرو على حنية صورت نفس المنظر للسيدة العذراء جالسة على العرش ترضع المسيح، والحنية مهشمة تماماً



ولم يتبق من المنظر سوى رأس العذراء وحولها الهالة الترمزية، وقد كتب الفنان اسمها بالطفرا (مريم المجدلية).

حول رأسها، وتبدو الصورة متشابهة تماماً مع صورة الحجرة (A) فيما تتصف بالجمود الفني على الرغم من تأريخ تلك الصورة في بداية القرن الثامن الميلادي (شكل ١٤٠).

ثانياً: النمط الثاني من صور حنانيا وحزن ولدة الإله، تصور العذراء جالسة على العرش بين اثنين من الملائكة واثنين من القديسين المحليين، والعذراء في هذه الحالة غير مرضعة للمسيح.

فمن الحجرة (١٧١٩) بدير أرميا بمنقارة، نجد حنية صورت فيها السيدة العذراء وهي جالسة على العرش وطفلها يجلس على ساقها اليسرى وتمسكه بيدها اليسرى واليمنى، والحنية مهشمة تماماً وقد استطاع كوييل تحديد معالمها بواسطة الرسم للشخصيات المصورة. فنجد العذراء جالسة على عرش مزخرف وترتدي رداءً أحمر اللون داكناً وحول رأسها هالة ترمزية للون، والمسيح جالساً يرتدي رداءً ترمزياً وحول رأسه هالة باللون الأصفر، وتبدو ملامح تصوير الثياب والوجوه بنفس المواصفات التي صورت بها في النمط السابق والتي تتصف بالجمود الفني والخطوط الغليظة وهي أحد أبرز سمات للتصوير القبطي خلال القرنين السادس والسابع الميلادي وعلى جانبي العرش يقف الملاك جبرائيل وميخائيل رافعين أيديهما مبتهلين ويرتديان خيتوناً أبيض طويلاً وعليه عباءة حمراء مثبتة من أعلى الظهر تنكلى إلى أسفل في الوسط، وإلى جانب الملاكين نجد القديسين أرميا وأخنوخ على هيئة شيخين وحول رأسيهما هالة مستديرة، ويبدو أرميا إلى اليمين ويمسك كتاباً مقدساً ويرتدي خيتوناً أبيض طويلاً وعليه هيماتيون ترمزي يغطي الصدر، وله شعر ولحية بيضاء.

وإلى اليسار نجد القديس أخنوخ يرتدي خيتون أبيض وفوقه هيماتيون أحمر اللون وله شعر ولحية بيضاء وترجع الصورة إلى بداية القرن السادس الميلادي (شكل ١٤١). على نفس نمط تصوير تلك الحنية صورت حنية أخرى من باويط بالحجرة الثالثة، وهي تنقسم إلى جزئين العلوي منها مهشم تماماً ولم يتبق منه شيء يذكر، أما الأسفل فيصور العذراء جالسة فوق العرش حاملة طفلها المسيح الجالس على ساقها اليسرى

وحول رأسه هالة قرمزية اللون ولم نعثر على رأس العذراء بينما نجد رداؤها أرجواني اللون بخطوط سوداء بينما يرتدى للطفل رداء أبيض اللون، وجوارها نجد اثنين من للتقيسين والقنيس جهة اليمين يرتديان ملابس بيضاء ويمسك كل منهما بتاج التقديس وعصا تنتهي بصليب (شكل ١٤٢)، وترجع إلى منتصف القرن السادس الميلادي.

ثالثاً: النمط الأخير من صور حنانيا والدة الإله، ما نجده مصوراً في الحجرة الثامنة والعشرين في باويط، حيث صورت منظر للعذراء على العرش المرصع بالجواهر ترتدى عباءة تلف حول جسدها بالكامل من الرأس حتى أطراف الأقدام باللون البني المزخرف بخطوط سوداء، وتحمل في يدها شكلاً بيضاً *Clipeus* باللون الرمادي يقف بداخله السيد المسيح طفلاً صغيراً وحول رأسه هالة مستديرة عليها صليب باللون الأسود، وقد كتب حولها اسمه IC, XC، وجوار العرش نجد ملاكين أحدهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار يبدوان متشابهين تماماً، فلباسهما بيضاء وعليهما شرائط كلافية باللون الأصفر تزين الصدر وأسفل الثوب والكتف وأكمام القميص، وحول رأسيهما هالة باللون الأبيض والأجنحة قرمزية، ولون شعورهما باللون الأصفر الفاتح ومحدد باللون الأسود، ويمسك الملاك في اليد اليمنى مبخرة وفي اليسرى عبة خشبية ربما يحمل فيها البخور، وقد كتب للفنان بجوار سيقان الملك الأيمن *ΑΓΓΕΛΟΣ ΘΕΟΥ* ملاك الرب، أما الملك الأيسر فكتب بجواره *ΑΓΓΕΛΟΧΥΡΙΟΥ* ملاك السيد وتعتبر تلك الصورة من أروع صور باويط للمصورة داخل حنية وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادي (شكل ١٤٣).

والمنظر بهذا المفهوم يصور العذراء وهي تحمل كينونة السيد المسيح وبجانبها ملاكان أحدهما خاص بلاهوت المسيح والآخر خاص بناسوته، يحقق المذهب القبطي الذي يعنى بناسوت ولاهوت السيد المسيح قبل مولده ويعترف بأن العذراء هي أم الإله والناسوت معاً، إلا أننا من خلال الأسلوب الفني للوحة وبالمقارنة مع الحنايا السابقة نجد اختلافاً في تصوير المسيح داخل شكل بيضاوي وفقاً مما يجعلنا نشير إلى كينونة المسيح قبل مولده ولأن هذين الملاكين هما مبشراً العذراء بما يحملان له من كينونته التي ولد بها.

هذه الفكرة تعتبر من أسس تصوير منظر حضن لم الإله بألماطها السابقة، إلا أن التطور الحادث في أوضاع العذراء وطفلها المسيح والتي تحدثنا عنها ما هي إلا إثبات علاقة الأم بالابن الإله في صورة أكثر واقعية وأعمق. وهو الأسس الجوهرى للمذهب القبطى الذى كان يقاوم صراعات طويلة وقوية خلال القرنين الخامس والسادس الميلادى فى محاولة لإثبات الطبيعة الذاتية للنسوت ولاهوت المسيح وأنها اجتماعاً معاً قبل ولادته من العذراء.

من خلال ما سبق نجد أن المفهوم الموضوعى لصور العذراء على الرغم من التأثير المصرى لأسطورة إيزيس وحورس لا يخرج عن نطاق الأمومة ومراعاة الأم إيزيس (العذراء) لابنها حورس (المسيح) حتى يشب ويحقق الخلاص المنشود، ولكن بعد أحداث القرن الخامس الميلادى ومع بداية القرن السادس وظفت صورة العذراء وطفلها وظسيفة أخرى خاصة بتمجيد المذهب المولوفيزيقي وتمجيد شخصية العذراء وإثبات علاقة الأم بالابن الإله من خلال تسليح ترتل فى الصلوات اليومية مما لزم وجود صور تحاكي تلك للتسبيحات لتعطى رؤية أعمق للمسيحى المتعبد.

## ٢- صور حنايا (حضن الأب)

تبرز لنا حنايا حضن الأب بصورة مميزة فى الفن القبطى، حيث تصور فى الجزء العلوى من الحنية السيد المسيح فوق عرشه محاطاً بالكنائس غير المتجسدة والمذكورة فى سفر الرؤيا "حزقيال"، هذا الجزء تقريباً لا يتغير فى معظم الحنايا.. الشهيرة بحضن الأب إما بصورة منفردة فى الحنية أو مع الجزء الأسفل الذى يصور العذراء فى وضع صلاة Orante ويجانبها الاثنا عشر رسولاً واثنان من القديسين المحليين.

ويبين منظر للمسيح هنا عظمته كم "ضابط الكل - بيبا توكراتور ΠΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡ - لها من أهمية طقسية كبرى فى الخدمة اليومية للكنائس القبطية. وفيها يظهر المسيح جالساً على العرش المحمول فوق مركبته النارية ويحيط به اثنان من الملائكة والرموز الأربعة غير المتجسدة. هناك حنايا أخرى عثر عليها فى سفارة وكوم أبوجرجا وكاليا، وهى تمزج بين منظر للمسيح كضابط لكل

وبين الفكر الرمزي المصور، وفيها نجد المسيح جالساً على العرش داخل حنية صغيرة يحتل جدار الحنية بالكامل منفرداً، من هنا نخرج بلوعين للموضوعات التي ترمز لحضن الأب في الفن القبطي، أحدهما يحمل الصفة الطقسية والتي يطلق عليها حنايا حضن الأب، أما النوع الثاني فهو يحمل الصفة للتذكارية من الناحية الفنية، إلا أن انتشارها في الأديرة كان مرتبطاً بأمور طقسية خاصة بالعبادات الرهبانية. ويمكن توضيح ذلك بصورة أوضح من خلال الأمثلة التالية:

أولاً: أشهر السمات القبطية الأصلية لصور الحنايا هو النموذج الذي صور في باويط في الحجرة السابعة عشر على جدارها الشرقي (شكل ١٤٤). ففي داخل تجويف الحنية من أعلى نجد ميدالية دائرية الشكل بحجم كبير في المنتصف صور في داخلها صليب باللون الأصفر، وهو يرتدى ثوباً أصفر من أسفل وفوقه عباءة ملقاة حول جسده تماماً باللون الأرجواني، ويجلس فوق وسادة باللون القرمزي ولكن وموضوعة فوق عرش مزين ومرصع بالجواهر ويضع قدميه فوق درج صور بشكل متوازي للإحياء بالمنظور، ويحمل المسيح في يده اليسرى كتاباً مقدساً ظهرت على صفحتيه المفتوحتين لكلمات قبطية (ΘΑΓΙΟΣ, ΘΑΓΙΟΣ, ΘΑΓΙΟΣ) ومعناها (قدوس قدوس قدوس)، أما اليد اليمنى فيرفعها إلى أعلى مشيراً إلى علامة النصر أو الخلاص أو المباركة. هذا الإطار الدائري بالكامل محمول فوق أربع عجلات مصورة أسفل الإطار على هيئة دوائر صغيرة بداخلها صليب والعجلات تسير تحت لهيب مشعل يشبه البساط. هذا التكوين محاط من أعلى وأسفل بأربعة أجنحة باللون الأصفر ومزخرفة بخطوط حمراء وتتناثر عليها العيون، وبداخل كل جناح منها صور الفنان أحد المخلوقات الأربعة الملزمة لشخص المسيح والمعبرة عن سماته الشخصية، ففي الجانب الأيمن في الجناح الأسفل رأس ثور، والجناح الأعلى رأس نسر، وعلى الجانب الأيسر من الجناح الأسفل رأس أسد، والأعلى رأس إنسان. وعلى جانبي الميدالية صور الفنان الثنين من الملائكة ينحني كل منهما في اتجاه المسيح ويحمل إباءاً دائرياً محمولاً فوق قطعة من القماش قرمزية اللون، أما الأجنحة فهي باللون الأخضر والأبيض، وأسفل كل ملك صور الفنان ميدالية بها صورة نصيفة لأحد القديسين أو تشخيص لأحد الفضائل بدون كتابة لفويصة. وربما رسمت من أجل ملئ الفراغ الناتج بين حدود الملاك وحدود إطار

العرش، وبلاحظ أن أرضية الحنية ملونة باللون السماوى الفاتح تعبيراً عن السماء والوجود السماوى للمسيح حيث يعبر المنظر بالكامل عن عبور المسيح بواسطة العرش المحمول فوق المجلات إلى ملكوت السماء.

يفصل بين الجزء العلوى والسفلى إفريز باللون الأحمر، وقد صور الفنان فى الجزء السفلى صورة العذراء تقف أسفل العرش مباشرة رالعة يديها إلى أعلى مبتهلة لور فى حالة صلاة Orante وترتدى ثوباً أرجوانى اللون ويحيط بالأكثاف وحول الرأس شال من نفس اللون، وعلى جانبي الرأس كتب الفنان حروف اسمها بطريقة المنوجرام (مريم المجدلية).

وهى تقف بين مجموعة من تلاميذ المسيح يبلغ عددهم اثنى عشرة تلميذاً بجانب تصوير أحد القديسين المشهورين بالمنطقة. هذا هو النهج الذى سار عليه الفنان القبطى فى تصوير الحدايا حيث اعتاد تصوير أحد القديسين المعروفين فى المنطقة "معاصراً" بجانب الاثنى عشر رسولاً لتلاميذ المسيح حتى يكون حافظاً للربان وكناية عن مدلول التكريس للكنيسة المقامة فيها الحنية. ولرى القديس الأول إلى اليمين يمسك مفتاح الفردوس وهو ما تشير إليه الأناجيل على أنه الرسول بطرس حامل لواء المسيح وأكبرهم مكانة وتقرباً للمسيح، بينما نجد باقى القديسين يحملون كتاباً مقدساً مرصعاً بالجواهر وهى من نفس صفات كتاب المسيح والتي تعبر دائماً لحاملها انتقله إلى الملكوت السماوية برفقة السيد المسيح الذى أعطاه هذا الكتاب، نلاحظ أن جميع التلاميذ مصورين بزي موحد مع اختلاف ألوانه بصفة خاصة فى العبادة الخارجية لتي يرتديها كل قديس فسوق الخيتون، ولهم هالات مستديرة باللون للقرمزى محددة بإطار أسود للون، نلاحظ أيضاً أن عدد الواقفين ثلاثة عشر رسولاً فعلى يمين العذراء ستة من الرسل، بينما على يسارها نجد سبعة، والشخص السابع هو القديس المحلى وقد ميزه الفنان بأنه يمسك كتاباً غير مزين بالجواهر ومعه لفافة تشبه ورق البردى وهى كناية على أنه لا يزال حياً ويؤدى رسالته ولم ينل شرف ملكوت السماء مثل باقى الرسل. وقد كتب الفنان جية اليسار ΠΕΝΙΟΤΕΝΑΠΟΧΤΟΛΟΣ + "نحن الأباء الرسل". أما خلفية المنظر فبى عبارة عن أشجار لثمار البرتقال، ونلاحظ أن الفنان جعل هناك إفريزاً سفلياً محدداً للقديسين وقد أبرز ناحية منظورية فى تصوير الظلال الخلفية

للتقدم والقفزة معاً يوحى للمشاهد بتصوير أرضية، وترجع تلك الحنية إلى القرن السادس الميلادي.

وقد عثر أيضاً في باويط على حنية أخرى تمثل نفس المنظر السابق لحضن الأب تماماً، مع ملاحظة أن الأسلوب التصويري فيها يتسم بالدقة والوقار إلى حد ما وبصفة خاصة في تصوير عرش المسيح ووجهه الذي يبدو رجلاً ناضجاً وليس شاباً كما في صمورته السابقة، بينما التزم الفنان بكافة العناصر المميزة للجزء العلوي من الحنية السابقة. هناك اختلاف آخر في أن العذراء ليست ولقفة ولكنها جالسة على عرش مرصع بالجواهر ويجلس على ساقها الأيسر المسيح طفلاً ناضجاً وحول رأسه هالة قرمزية اللون، أما العذراء فهي ترتدي رداءها المعروف باللون الأرجواني لذلك وحول رأسها هالة باللون القرمزي. وحولها يقف تلاميذ المسيح الاثنا عشر واثنان من القديسين المحييين جهة اليسار القديس (الأبا) بولس الباسيلي والثاني جهة اليمين وهو الأبا نبرهو "لو تفر". (شكل ١٤٣)

ليشأ من الاختلافات الهامة في اللوحة أن الملاكين ميخائيل وجبرائيل اللذين يحيطان بعرش المسيح لم يمسكا الإناء المصور في الحنية السابقة، فتبدو أيديهما خالية وإن كانت في نفس وضع الصورة السابقة، ومن خلال المقارنة مع الحنية السابقة وحنية مسقارة يمكن تأريخ تلك الحنية بالنصف الثاني من القرن السابع الميلادي وفقاً للاختلافات الوضعية في الصورة والأسلوب الفني المميز.

مما سبق يتضح لنا وحدة الرؤية الموضوعية في الأمثلة السابقة وهو الأمر الذي جعلنا نسعى في البحث عن أصل لتلك الأعمال، وهل كانت مستوحاة من عمل فني قديم؟ أو هي رؤية فنية من إبداع الفنان القبطي لخدمة عقيدته ثم نهج على أساسها الصور السابقة.

أما في باويط فقد كان الفاصل بين الجزئين لمرأ محيراً للعلماء في تفسير مقصد هذا الموضوع، ويرجع ذلك لأن الفنان القبطي هو مبدع هذا التخيل وليس متأثراً بصورة مخطوط راييولا الذي يرجع لفترة متأخرة عن تأريخ الصورة الأولى بعبادة القرن السادس الميلادي، من هنا ذهب بعض العلماء إلى تأكيد مقصد المنظر بأنه الصعود الإلهي للمسيح، ومنهم من ذهب أنه المجيء الثاني للمسيح في اليوم

الأخر، وآخرون اعتقد بأنه يعبر عن لفكرة اللاهوتية التي تجسد السيد الحكم الذى سوف يأتى ويحكم آخر الزمان (شكل ١٤٥-١٤٧).

فإذا اعتقدنا أنه منظر للصعود الإلهى فلماذا كانت حالة الاستقرار والهدوء الواضحة فى الصور، ولماذا صورت العذراء جالسة على العرش تحمل طفلها السيد المسيح بينما صورته أعلاها تشير بصعوده، فهذا الاختلاف لابد أن يكون له تفسير آخر، نفس الشيء بالنسبة للاعتقاد وبالمجئ الثانى للسيد المسيح فى اليوم الأخير، أما الاعتقاد بأنه السيد الحاكم الذى سوف يحكم آخر الزمان فهو تفسير لاهوتى للمنظر يبتعد عن وظيفة الصورة ضمن الطقوس اليومية للكنائس القبطية.

وفى اعتقادنا أن وظيفة للرؤية الموضوعية للصورة فى حنايا باويط لابد أن توظف من خلال مناقشة كافة الرموز المصورة فى الحنية وما هو مقصدها فى المذهب القبطى.

إن رغبة الفنان باويط فى الفصل بين الجزئين العلوى والسفلى يؤكد استقلالية الموضوعين، ونستدل على ذلك من تنوع صور العذراء فى تلك الحنايا على نمطين أحدهما فى وضع صلاة والأخرى جالسة على العرش تحمل طفلها المسيح.

من هنا فإن للموضوع العلوى خاصة بموضوع للصعود الإلهى أو المجيء وكلاهما يمكن أن يتطابق مع المنظر، ويمكن أن تؤكد ذلك فى صورة للمسيح التى عثر عليها فى باويط أيضاً صاعداً للسماء ويبدو الجديد هنا أن المنظر بالكامل مصور داخل الحنية فقط دون المعتاد من تصوير العذراء والملائكة والاثنى عشر رسولاً، مما يؤكد أن الفنان رغب فى تصوير منظر الصعود (أو المجئ الثانى) منفرداً ومن هنا اكتفى للتعبير عنه بصورته على العرش الذى تحمله العربة ذات الأربع عجلات وتحيط بهما الرؤوس غير المجدسة.

يحمل الجزء العلوى من الحنية رمزاً كثيرة اختلف العلماء فى تفسيرها، من أهم تلك الرموز والتى أصبحت ضمن الطقوس الخاصة بالخدمة اليومية، هى رموز الإنجلييين الأربعة أو ما يطلق عليها "الأربعة مخلوقات غير المتجدسة"، طبقاً لروايات حزقيال النبى والتى كانت تحيط بالعرش الذى يجسد عليه المسيح وهى وجوه الإنسان والأسد والثور والتمساح، وقد اتفق رجال الدين المسيحى على اعتبار أن وجوه تلك

الكائنات رموز شخصية تعبر عن الإنجيليين الأربعة مرقس ولوقا ومتى ويوحنا، حيث يرمز وجه الإنسان للقدس متى وذلك لأنه بدأ إنجيله منذ نبوة النبي إبراهيم حتى ميلاد المسيح، والثالثي الأسد رمزاً للقدس لوقا الذي بدأ إنجيله بقصة زكريا للكهان ومولد يوحنا المعمدان، أما وجه النسر فيرمز دائماً للتجديد والتجديد خاص بإنجيل القديس يوحنا الذي خطى طريقاً جديداً في كتابة إنجيله باتباعه للفكر اللاهوتي ومن هنا اعتبر تجديداً ورمز له بالنسر (شكل ١٤٩).

ولكن بالرغم من سيطرة تلك الفكرة عند الكثير من علماء اللاهوت والدين المسيحي، إلا أننا نجد لها تفسيراً آخر ربما يكون أقرب إلى الصواب، ففي نص حزقيال يصف تلك الحيوانات بأنها مجنحة ومختصة بالتسايح ليلاً ونهاراً وهم مقربون جداً للرب، نسي حين يصف يوحنا في إنجيله "وخر الأربعة الحيوانات وسجدوا لله الجالس على العرش فقلن آمين" مما يوحي بكونهم ملائكة مختصين بتلك الأشكال التي يجسدونها وبذلك يكونوا بعيدين كل البعد عن وصلهم بالإنجيليين الأربعة، ذلك لأن القصة والرموز المصورة مستوحاة من العهد القديم طبقاً لرؤيا حزقيال وتم توظيفها في الفن القبطي لتخدم الغرض المقصود وهو مكفة "المسيح للساوية أو بالمعنى المقادى" التجسيد الإلهي للسيد المسيح، ومن ثم فإن للرموز الأربعة هنا تجسد اختصاصات الملائكة بأجناس البشر والوحوش والبهائم والطيور، حتى يتحقق استمالة عناصر الطبيعة في صورة شخوص تحيط وتخر ساجدة للسيد المسيح وهو المفهوم الذي استساغه يوحنا في إنجيله.

من هنا نجد أن التشكيل المزدوج بين عناصر رمزية من العهد القديم وأخرى من العهد الجديد مرتبطة برسومات حضن الأب في الكنائس القبطية المبكرة، من أجل إثبات العقيدة والمذهب القبطي حيث ربط الفنان بين صورة العذراء والدة الإله الجالسة أو الواقفة بين الرسل على أنها تجسيد للناسوت الخاص بالمسيح، أما صورته العلوية بما تحمله من رموز مختلفة من العهدين فهي تجسد لاهوت المسيح السماوي، من هنا وعلى الرغم من استقلال المنظرين تماماً إلا أنهما يجتمعان معاً تحت مفهوم واحد خاص بالخدمة اليومية في الكنائس القبطية والتي أصبحت تضم تلك الرؤية كمبدأ إيماني من وجهة نظر الكنيسة القبطية من خلال عقيدتها وأسرارها.



مما تقدم يمكننا الجزم بأن صور (حُضْن الأب) لوحة فنية قبطية صميمة مستوحاة من تشكيل مزدوج يجمع رموزاً من المهدين القديم والجديد، صاغها الفنان بتلك الكيفية حتى تساعد على خدمة العقيدة القبطية وتحقق المفهوم الجوهرى الذى يجمع بين لاهوت المسيح وناسوته وأنها اجتماعاً بداخل العذراء قبل الولادة، وهو للتمجيد الذى يتلى فى الكنائس القبطية يومياً يتولى فيه تمجيد العذراء مريم مع طفلها شارحين التجسد الإلهى من خلال نبوءات العهد القديم الذين أشاروا لهذا المفهوم من قبل ووصفهم لرويا حزقيال ونبوءات لشعيا وأرميا وإيليا، مع استخدام رموز العهد القديم بتمثيلها حتى يتحقق ذلك المفهوم، ومن بين تلك الرموز كانت الحيوانات الأربعة غير المتجسدة وتابوت العهد وسلم يعقوب والمركبة النارية وعليقة موسى والذئب التى داخلها، فهى رؤية مزدوجة تميزت بها صلوات الكنيسة القبطية والشرقية بينما تقتفدها للكنائس الغربية.

ثانياً: هناك مجموعة من الحنايا ظهرت فى الفن القبطى تصور المسيح جالساً على عرشه حاملاً كتابه المقدس مصوراً منفرداً دخل الحنية بدون المركبة النارية أو المخلوقات الأربعة، والغريب فى الأمر أن تلك الحنايا كانت ذات أحجام صغيرة وتفتقر للإطار العام للحنايا السابقة من ناحية الحجم أو الزخارف الخارجية، وللتفسير الملتقى لتلك الحنايا مرتبط بأمكان تواجدها حيث عثر عليها فى معظم قلاىي الأديرة الخاصة بالرهبان، ومن ثم كانت تمثل عاملاً نفسياً قوياً تجاه الراهب الذى يقف وجهاً لوجه مع صورة المسيح، ومن هنا فسرت على كونها حنايا خاصة بالتوبة أو التماييح أو الأدعية الخاصة برهبان الأديرة.

فمن دير أرميا بسقارة فى الحجرة رقم (٧٠٩) على الحائط الشرقى عثر على حنية تصور فيها المسيح جالساً على العرش منفرداً فوق وسادة مزخرفة بزخارف هندسية يليها إلى أسفل العرش باللون الأحمر ومزخرف بالجواهر والأحجار الكريمة، أما خلفية الحنية فهى باللون الأبيض وينتشر عليها دوائر سوداء اللون بداخلها أشكال زهور باللون الأبيض. أما للعرش فمحاط بشكل بيضاوى باللون الأسود يفصله عن الميداليات التى تحمل صوراً نصفية للملائكة والملائكة على الجدار الجانبى للحنية من الداخل (شكل ١٥٠). والمميج هنا يرتدى رداءً أرجوانى اللون فوقه عباءة باللون القرمزى، ويمسك الكتاب المقدس للمزخرف بالجواهر بيده اليسرى، ويشير بعلامة

الخلاص أو التكريس بيده اليمنى، وقد نجد له لحية غزيرة وشعر طويل اسود خلف الرأس، وتحيط برأسه هالة مستديرة بداخلها صليب مزخرف باللونين الأبيض والأحمر. وتبدو ملامح للتصوير هنا معبرة عن أسلوب القرن السادس الميلادي لما تحمله الصورة من سمات غليظة في الخطوط وفي إبراز ملامح الوجه، وفي معالجة الثياب تذكرنا بصور باويط وكوم أبو جرجا.

من كاليا في الحجرة رقم (١٢) عثر على تجويف حائطي في الجدار الشرقي يشبه الحنية بداخله صورة للصليب مزركش بتكوينات هندسية. وقد اختلفت صورة السيد المسيح للنصفية التي تمثل محور تقاطع الأضلاع الأربعة للصليب وكأنه منها في صورة نصفية نادرة، وقد صوره الفنان وحول رأسه هالة بداخلها صليب ويرتدي ثوباً أرجوانى اللون ويمسك بيده اليسرى كتابه المقدس ويشير باليمنى بعلامة للنصر أو التكريس أو المباركة، وترجع الصورة إلى نهاية القرن السادس الميلادي (شكل ١٥١).

مثال آخر من كوم أبو جرجا فعلى الحائط الغربي للحجرة السفلية عثر على جزء دائري مصور عليه السيد المسيح وسط تكوين دائري وحول رأسه هالة قرمزية اللون بداخلها صليب، وقد راعى الفنان انخفاض مستوى الرأس من المنتصف حتى يبدو النزاع العلوي من الصليب واضحاً خلف الرأس، فجاء تصوير الرأس وتسريحة الشعر بصورة غريبة وجديدة، أما وجه المسيح فيبدو مصوراً بمنظور أمامي ذي عينين واسعتين وحذقة حمراء اللون كبيرة، وألف طويلة مستقيمة وشارب خفيف باللون الأحمر الداكن، أما اللحية والشعر فهي باللون الأسود، وترجع الحنية إلى القرن السادس الميلادي (شكل ١٦).

آخر الأمثلة لهذا النوع من باويط في الحجرة الثانية والثلاثين، وهي تصور ميدالية كبيرة يمسك بها اثنان من الملائكة يرتدى كل واحد منهما رداءً أبيض وعباءة بيضاء بنقط حمراء وحول رأس كل منهما هالة رمادية اللون ويمسك الملائكان بأيديهما أطراف الميدالية، ويحتل صورة المسيح الإطار الدائري للميدالية بملامح بيزنطية الطابع في الوجه المستطيل واللحية الطويلة والشعر المسترسل خلف الظهر وحول رأسه هالة قرمزية اللون بدون صليب، الأمر الذي يقودنا إلى اعتباره شخصاً آخر، ولكن صورة الحمل المصورة داخل الدائرة الرمادية قد تحسم الأمر لأنها صورة المسيح

فضلاً على العثورنا في الجانب المقابل لصورة الحمل وعلى حرف H وهي طغرا مختصرة عن اسم يسوع في اللهجة للصحية IHC OYC (IHC). وقد أشار كيدا "Cledat" أن تلك الحنية تمثل صورة للمسيح متأثرة بالفن وأنه قد عثر على نماذج مهشمة تحمّل نفس الملامح ورمزية للعمل بدلاً من الصليب وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادي وبداية الثامن الميلادي (شكل ١٥٢، ١٥٣).

من الناحية الفنية، يجدر بنا الإشارة هنا إلى أن صورة السيد المسيح في الفن المسيحي اتخذت شكلين شبه معامين، الأول يطلق عليه الشكل ذو الطابع الهلينيستي والمتأثر بصور الآلهة الوثنية (أبوللو ومارس) والأبطال الرياضيين من حيث الوجه الشاب بدون لحية ولشعر القصير وهو الأسلوب الأقدم تاريخياً، حيث استخدم في صور المقابر الرومانية المسيحية المبكرة، وهذا الأسلوب له تفسيراً في صور الكنيسة القبطية فهو يعبر عن الوجود السماوي للمسيح أي الوجود غير المادي وعادة ما صور لوجه بلون مضيئة على خلفية داكنة للون للتعبير عن قدوم الشخصية السماوية للمسيح. هذا الأسلوب متأثر إلى حد ما بالطابع الهلينيستي وقد استغل في تصوير المسيح منفرداً أو داخل حنية يعتلى للعرش.

أما الشكل الثاني فهو يصور المسيح بلحية وشعر كثيف مسترسل على الأكتاف ويبدو فيه كرجل كبير، وهو يعبر عن الوجود المادي أي وجود السيد المسيح على الأرض وهو ما أتبعته صور المسيح الخاصة بقصص معجزاته والأحداث الخاصة بسيرته الشخصية.

نلاحظ أن الفنان القبطي قد مزج بين الأسلوبين في صور السيد المسيح، ويرجع ذلك لما مر بالفن القبطي من أحداث دينية فُرت كثيراً على مفهوم الصور وأصبحت صورة المسيح صورة اعتبارية ليست ذات مفاهيم خاصة بالشخصية السماوية أو المادية، والدليل على ذلك تنوع صور السيد المسيح في معظم الحلأ التي شرحت من قبل ما بين تصويره كشاب أو كرجل ناضج، إلا أن الفنان القبطي قد حافظ على أسلوب فني مميز منذ نهاية القرن الخامس وحتى نهاية القرن السابع الميلادي والذي يحاول فيه الاعتماد عن المؤثرات الهلينيستية أو الرومانية مما يمهّد الطريق لوجود مؤثرات بيزنطية وسورية ظهرت بصورة واضحة في تصوير تلك الحلأ.

خلاصة القول، أن الحنية القبطية كانت تقدم أغراضاً طقسية ملازمة أو مكملة للصلاوات والتراتيل اليومية في الكنائس القبطية والأديرة، كما أنها كانت من الضروريات الخاصة للرهبان من أجل التسليح أو الدعاء أو التوبة.

وقد كان للتأثير اللاهوتي في الدين المسيحي دور هام في ظهور تلك الصور داخل الحنايا والتي يمكن تحديد بدايتها منذ منتصف القرن الخامس عقب قرار مجمع خلقدونية والدعاء الذي ظهر بين الكنيسة الرومانية والقسطنطينية وبين الكنيسة القبطية والتي على ضوئها وظلت معظم الموضوعات لخدمة المذهب المونوفيزيقي والتي كانت تمثل طقساً دينياً هاماً يستلزم يوماً لتمجيد أم الإله ولم المسيح بطبيعته اللاهوتية والإنسانية.

هكذا كانت الحنية في الفن القبطي وموضوعاتها التي ارتبطت بالمذهب القبطي وعقائده ورموزه ارتباطاً كاملاً نابهاً من التشكيل المزدوج لعناصر العهدين القديم والجديد. في حين كانت الحنية في الفن الغربي المسيحي متأثرة إلى حد ما بمذاهب الكنيسة الرومانية والقسطنطينية بجانب بعض الكنائس التي تدعى بالمذهب القبطي وسارت على نهجه وزخرفته حناياه.

## مراجع الفصل الثالث

## التصوير الجدارى فى الفن القبطى

## أولاً: المواد وصناعة الفريسك

-عن الفريسك وأنواعه وتعريفه، راجع:

- Girieud, P., Causeries sur la Technique de la peinture a la Fresque, Le Caire, (1936), p. 14.
- Canaday, J., Metropolitan Seminars in Art, M.M.A., London, (1958), p. 7.
- Kay, R., The painter's guide to Studio, Methodos and Materials. London, (1978), pp. 195 ff.

-الفريد لوكلان، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، القاهرة، (١٩٩١)، ترجمة

زكى إسكندر؛ محمد زكريا خنيم، ص ص ٥٦٩-٥٧١.

• عن الحوائط وإعدادها لممارسة العملية للتصويرية، راجع:

- Thompson, D.I., The Practice of Tempra Paintings, Yale, New Haven, (1936), pp. 70-82.
- Thompson, The Materials und Thechniques of Medieval Paintings, New York, (1956), pp. 30-34 ff.
- Kay, op. cit., pp. 118-119.
- Girieud, P., op. cit., p. 14.

-أثر معظم علماء الفريسك أن اختلاف نوعية الحوائط تؤدي لاختلاف نوعية طبقة

الملاط المستخدم كأرضية تصويرية، من بين هؤلاء العلماء، راجع:

- Ling, R., Stucco Work in Roman Grafts, London, (1976), pp. 209-221; id., Roman Paintings, London, (1991), pp. 198-199.
- Allag, C., Les Technques de La Peinture Murale. Romaine, in La Peinture murale romaine de La Picardie a La Nomand, (1982-1983), pp. 17-18.
- Mora, P. Philippot, P., Conservation of Wall Paintings, London, (1984), pp. 89-101;
- Plesters, P., Examination of Roman Painted Wall-Plaster, W., Arch. M. No. 58, (1961), pp. 337-341.
- Schoffer, R. J., The Natural Building Stones, Report No 18. (1932), pp. 10.

- Weigall, A. E. P., A Guide to the Antiquities of Upper Egypt, London, (1913), pp. 358-360.
- \*حول استخدام صخور Tuf منذ العصر الجمهورى تقريباً فى بناء المباني فى بومبي،  
وأثر ذلك فى تكوين نموذج عالمى للتصوير الجدارى من خلال الحوائط وطبقات  
الملاط المستخدم، راجع:
- Lanciani, R., The Ruins and Excavations of Ancient Rome, Rome, (1967), pp. 5-9, 32.
- حول نظريات فيزوفينوس فى تهيئة الحوائط الحجرية لاستقبال الملاط والتصوير  
بطريقة الفريسك، راجع:
- Vitruvius, De Architectura, VII 2-4, 6-4.
- Lanciani, op. cit., p. 32.
- Mau., A., Pompei, Its life and Art, New York, (1902), pp. 429- 447.
- Ling, R., op. cit., (1991), pp. 198-199.
- Mora - Philippot, op. cit., pp. 100-101.
- حول الملاط وصناعته بالطريقة الشعبية مع الطين المستخدم فى صناعة الفريسك فى  
مصر، انظر:
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ٨٨-٨٩.
- قام (سالمنى) بعمل تحاليل كيميائية للعديد من القطع التصويرية على الملاط الطينى  
والسنى ترجع إلى العصر البطلمى والرومانى وقد لاحظ أن ٢٥ ٪ من المخلوط  
جير، و ٢٥ ٪ رمل، و ٥٠ ٪ طين، راجع:
- Salmoni, R., Sulla Composizione di Alcune Antiche malte Egiziane,  
in. Attie Memorie della R<sup>a</sup>, A.S.L.A.P., (1939), XI, Vol. XLIX,  
pp. 30-31.
- حول الفريسك فى مصر القديمة، والأمثلة الدالة على ذلك، راجع:
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ١٢٢:
- محمد حماد، التصوير فى التراث المصرى القديم حتى الفن القبطى، القاهرة،  
(١٩٦٤)، ص ١٤-١٥.
- محمد كمال، تاريخ الفن المصرى القديم، القاهرة، (١٩٢٧)، ص ٧٥-٨٢.
- عن الصور الجدارية فى تل العمارنة، راجع:

- Davis, N.H- Gardianer, A.H., The Mural Painting of El Amarna, Vol. 11, (1940), pp. 50, 160-161.

-عن النوع الثاني (الفريسك الريفي) أو الشعبي الذي يستخدم الطين المزوج بالتبن أو القش، راجع:

- Zuntz, D., Two Styles of Coptic Paintings, J. E. Arch., XXI, (1935), pp. 63-73.  
-Gostign, G.H., Sculpture and Painting in Coptic Art, S.A.C. III, (1962), pp. 48-58.  
-Meindraous, Q., The Medial Wall Painting in the Coptic Churches of Old Cairo, B. S.A.C. XX, 1950, pp. 119-142.

-الكوب Cob أو الأسروميل هو مسحوق من الطين مخلوطاً بالرمل والجير كان يستخدم في يومى لخفة وزله على الأرضيات الجصية أو الصخور البركانية، انظر:

- Allag, op. cit., pp. 28-29.  
-Ling, op. cit., (1991), pp. 189-199.

-عن طبقة الأرضية الجصية في المصادر الرومانية، راجع:

- Plinius, N. H. XXV, 29-49; XXXVI. 176-177.  
-Vitruvius, VII. 2-4, 6-14.  
-Von Richter, D., Antiken Wandmalereien, Technischer Beziehung, Untersucht und beurthilt, (1893), pp. 39-41.  
-Ling, Stucco-Work in Roman Grafts, pp. 209-210.  
-Mau, op. cit., pp. 446-447.  
-Etienne. op. cit., p. 289.  
-Scheffold, K., Vergessenes Pompei, (1935), Pp. 73-89.  
-Augsti, S., La Tecnice dell'antica Pittura Parietale Pompeiana, In, A Maiuri (ed.), Pompeara, Naples, (1950), pp. 313-354.  
-Mora, p., Proposte Sulla Tecnica della Pittura murale Romana, B. I.C.R., (1969), pp. 63-66.  
-Allag, op. cit., pp. 18-19.  
-Ling, op. cit., p. 199.

-حول عدم تأثير الرطوبة في الصور الرومانية عندما تنفذ طبقاً لما أشار إليه فنوفوس، راجع:

- Mora, P., op. cit., pp. 79-84.

-حول استخدام البوص في عمل البانوهات الجدارية، راجع:

- Vitruvius, VII, 3. 2.
- Giriend, op. cit., pp. 11-13.
- حول الطبقات المستخدمة في الملاط حتى منتصف القرن الثالث الميلادي، راجع:
- Ling, Stuccowork, pp. 210-211.
- Wilpert, J., Le Pitture delle Catacombe Romani, Roma, (1903), pp. 6-7.
- Richter, op. cit., pp. 41-42. Pl. 25, 38.
- حول استخدام المسامير الحديدية والخوابير، راجع:
- Leclercq, M., Fresques. D.C.A.L. Tom. 5XX. Col. 2587.
- Wilpert, op. cit., p. 41.
- Ling., op. cit., (1991) pp. 198-280.
- حول الأسلوب التي نفذت به المقابر المردانية المسيحية في روما، راجع:
- leclercq, op. cit., Col. 2588.
- De Bourguet, Early Christian Painting, (1965), pp. 34-44.
- حول الفريسك الريفي المستخدم في مصر، والذي استخدم مواد بيئية محلية، راجع:
- Von Meorsel, Repertory of the Preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Teremiah of Saqqara, A.A.A.H.P.IX., 1981, pp. 125-148.
- Id, Les Travaux de le Mission des Peintures Coptes, A St., Antaine, B.I.F.A.O. 97, 1983, pp. 16-23.
- Leroy, J. Les Peintures des Couvents du Wadi Natroun, Caire, (1982), pp. 33-40.
- حول أدوات الفريسك، راجع:
- Ling, op. cit., (1991) pp. 200-201
- Allag, op. cit., p. 28, Pl. 3.
- Blumner, H., Technologie und terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römer, III, (1884), Fig. 23.
- حول الأدوات التي عثر عليها في فرنسا، راجع:
- Davey and Ling., Wall-painting in Roman Britain, B.M.S. III. London, (1982), pp. 60-62, Pl. 211.
- حول الأدوات التي عثر عليها بترى في مقابر هواره، والتي أشار إليها لوكلس في طيبة، راجع:
- Petrie, W. M. F., Hawara, London, P.II. Pl. XIII, No. 24-25. (1889).



- الفريد لوكلس، نفسه، ص ٢٢٨-٢٢٩.
- Edger, C. C., Graeco- Roman, Coffins Masks and Portraits, Cairo, (1905), pp. XII- XIII.
- عن الألوان ومصادرها وصناعتها قديماً:
- عن البداية اللونية في العصر الحجري، راجع:
- Encyclo, W.A. Vol, 11, Col. 588-621.
- الفريد لوكلس، ص ٥٦٧.
- \*حول إشارات فتروفايوس عن اللون الأبيض في مدينة بارتوليوم، راجع:
- Vitruvius, De Architecturo VII, 7-3.
- عن اللون الأبيض الذى عثر عليه مسحوق مع ألوان أخرى في مقابر الفيوم، راجع:
- Petrie, Hawara, p. 11.
- Walker, S., and Bierbrier, M., Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum Press, (1997), p. 201- Pl. 278.
- Russeel, W. T., Egyptian Colours in Medum (W.M.F.Petrie) Hawara, (1898), pp. 44-45.
- الفريد لوكلس، ص ٥٦٧.
- \*حول اللون الأسود، راجع:
- Shore, Portrait Painting from Roman Egypt, London, (1962), p. 21.
- Peck, W. H., Egyptian Drawings, London, (1988), p. 61.
- Vitruvius, VIII. 7. 2, 12. 1-2.
- Plinius, H. N., XXXV, 13-15.
- Augsti, S., colori Pompeiani, Roma, (1957), p. 44.
- الفريد لوكلس، نفسه، ص ٥٦٥.
- Spurrell, In Medum, pp. 28-9.
- Dioscoridos, V. 12
- Russell, Egy., Col. pp. 44-5.
- \*حول اللون الأحمر الضارب إلى الرمادى الذى يطلق عليه اسم Minium، راجع:
- Russell, op. cit., pp. 47-48.

\*حول البرديتان أحدهما تسمى X ومحفوطة في متحف ليون والثانية تسمى هولم

ومحفوطة في متحف ستوكهولم، راجع:

-Bertheio, C., Collections des Anciens Alchimistes Greces, Paris, (1889), No. 12.

-Lagercrantz, O, Papyrus Greacus, Holmiensis, Upsala, (1913).

-Pfister, R., Peinture et alchime dans l'orient, Hellenistique Seminarium Kondakovianum, VII, 1935, pp. 13-18, 120-122.

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢-٢٤٣.

\*حول إشارات وجود النباتين في صحراء مريوط، راجع:

-Oliver, F.W., The Flowers of Mareotis, Trans., Norfolk and Norwich Naturalists. Society, XIV, (1938), pp. 140 ff.

-Pfister, op. cit., pp. 40-41.

\*حول اللون الأزرق، راجع:

-Spurrell, op. cit., p. 227-228.

-Petrie, The Arts and Grofts of Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 117.

-Plinius, H. N., XXXI, 40, XXXII, 57-58.

-Vitruvius, VII. 11. 1.

-Laurie, A.P., The Materials of The Painter's Groft, Cairo, (19137), p. 24.

-Augsti, S., op. cit., p. 47.

-Girieu, D., op. cit., pp. 19, 20-21, 47.

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٢.

\*حول برديات أوكسينخوس التي تشير إلى زراعة نبات النيلة البرية Isatis في الفيوم

في بداية العصر المسيحي في مصر، راجع:

-P. OXY. I. pp. 154-166, II. pp. 270-271; IV. pp. 215-221, XIV, pp. 147-148.

\*حول صناعة النيلة الزرقاء النباتية، راجع:

-Pfister, op. cit., pp. 40-41.

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٣.

-Plinius, H. N., XXXIII, 57, XXXV, 25-27.

\*حول اللون الأصفر، انظر:

-E. Mackay, On the use of Bose Wax and Resinas Varnishes in The Ban Tombe in Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 37.

-Russell, op. cit., pp. 45-6.

-Spurrell, op. cit., p. 228.

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٩، ٥٦٣-٥٦٤.

\*حول اللون الأصفر من العصفور وصناعته في صباغة المنسوجات القبطية، راجع:

-Hubner, J., The Colouring Matter of The Mummy Cloths. The Tomb of Two Brothers, pp. 70-77.

-Pfister, op. cit., pp. 11-12.

\*حول إشارات كلب، راجع:

-Von Hooft, T., An Introduction to Coptic Textiles, in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), p. 124.

\*حول إشارات بيليني وفتروقيوس عن اللون الأصفر، راجع:

-Plinius, H. N., XXXIII, 113.

-Vitruvius, op. cit., XI, 2.

-عن اللون المفرط الصفراء، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.

-Russell, op. cit., p. 47.

-عن اللون الأخضر:

-Spurrell, op. cit., p. 29.

-Russell, op. cit., p. 46.

\*حول إشارة فتروقيوس عن اللون الأخضر الكالك، راجع:

- Vitruvius., VII, 7. 4.

\*حول اللون القرمزي أو الأحمر القرمزي، راجع:

-Daries, M., Ancient Egyptian Painting, (1936), pp. 33-37.

-Russell, op. cit., p. 47.

\*حول إشارة فتروقيوس عن اللون الأحمر القرمزي، راجع:

-Vit., VII, 8. 1-4.

-أيضاً عند بيلينيوس:

-Plinius, N. H. XXXIII, 113.

-عن نبات الكركم، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.

-Pfister, op. cit., p. 46.

-عن اللون الأرجواني، راجع:

- \*حول المحفوظ الذى عثر عليها فى الإسكندرية ومحفوظ حالياً فى السويد، راجع:
- Nauerth, C. Koptisch Textkunst in Späntantiken Ägypten, Trier, (1998), pp. 20 ff.
  - Pfister, op. cit., pp. 39-40.
  - Haags, G., Koptische Weefsels, Catalogue of exhibition held in (1982), S. Gravenhage, (1982), pp. 12-13.
  - عن نبات الأرخيل، (الصبيغ بنفسجى اللون يستخرج من نبات الأشنة)، راجع: -لوكس، نفسه، ص ٢٤٢.
  - Pfister, op. cit., pp. 41-42.
  - أشار إليها بلينيوس وقتروفيوس.
  - Plinius, Historia Naturalis, XXXV, 45.
  - Vitruvius., VII, 13. 23.
- \*حول إشارة شنشى:
- Girleud, op. cit., p. 29-30.
  - عن اللون اللبنى، راجع: -Spurrell, op. cit., pp. 29-30.
  - لوكس، نفسه، ص ٥٦٢.
  - Pfister, op. cit., pp. 41-43.
  - Lucas, A., The Inks of Ancient and Modern Egypt, (1922), pp. 914 ff.

### ثانياً: الموضوع فى التصوير القبطى

- عن التصوير الجدارى فى الفن القبطى بصفة عامة، راجع:
- Wilkinson, K., Early Christian Painting in The Oasis of Elkarga, B. M. M. A. Tom, XII, (1928), pp. 28-36.
  - Hauser, W. The Christian Necropolis in the Khaga Oasis, B. M. M. A. Tom, XXVII, (1932), pp. 38-50.
  - Fakhry, A., The Necropolis of El Bagouat in Kharga Oasis Cairo, (1953).
  - Stern, M., Le Peintures du musolée de l'Eoda el Bagaawat, C.A.II, (1960), pp. 93-119.
  - Schwarz, R., Santrue Nouvelle Etudes sur des Fresques del Bagawat, C.A. 13, (1962), pp. 1-11.

- Lowire, W., *Christian Art and Archaeology*, London, (1901), pp. 204-205.
- De Bourguet, *Early Christian Painting*, pp. 30-33.
- Neroutsos, D., *L'Ancienne Alexandrie*, Paris, (1888), pp. 41-54.
- D. A. C. I. Col., 1123-1139.
- Gruneisen, *Le Portrait, Traditions Hellenisitique influences Orienteles*, Roma, (1991), pp. 89-99.
- Strzygowski, J., *Eine Alexandrinsche Weltchrachter*, Vienna, (1901), pp. 200 ff.
- Quibell, J. E., *Excavations of Saqqara* (1907), *Le Caire*, (1909), pp. 1-VI.
- Id., *Excavations, at Saqqara, (1906-1097)*, *Le Caire*, (1908).
- Id., *The Monastery of Aba Jaremiias*, (1908-1909), *Le Caire*, (1912), pp. 1-VI.
- D. C. A. L. Tom, 3, 519-521.
- Van moorsel M. Huijberse, *Repertory of The preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara*, AAAHP, IX, (1981), pp. 167-171.
- Van Woerden, S., *The Iconography of Sacrafice of Abraham*. V.C., 15, (1961), pp. 214- 225.
- Weitzmann, K., *The Jephtah, Panel in The Bema of The Church of St. Catherine's Monstery on Mount Sinai*, D.O.P., 18, (1964), pp. 341-352.
- Van Loon, G., *The Sacrifice by Abraham and The Sacrifice by Jephtah in Coptic Art (in Coptic Art and Culture)* NIAAS. Cairo, (1990), pp. 44-45.
- Leroy, J., *Les Peintures des Couvents du Ouandi Natroun*, Cairo, (1983), pp. 112-130.
- Leroy, *Les Peintures des Couvents du désert d'Esna*, Cairo, (1975).
- Speyart, I- Von, Woerden, *The Icongraphy of The Sacrafica of Abraham*, V.C., 15, (1961), pp. 214-255.
- Van Moorsel, P., *Jephtah, An Iconographical Discussion Continued, Metanges Offerts á Jean Vercouter*, Paris, (1985), pp. 273-278.
- Van Moorsel, P., *Forerunners of The Lord, The Meaning of Testament Saints in The Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration*, NIAAS, Cairo, (1990), pp. 22 ff.

- Cledat, J., Nouvelles Recherches a Baouit, Campagnes, 11903-1904, CRAIBL.
- Clead, J., Le Monastère et la Necropole de Baouit, Cairo, (1904-1916), MIFAO, Tome, XII.
- Taft, R., The Liturgy of the Hours in The Christian East, Ernakulam, (1984), pp. 73-77.
- Cledat, J., Deir Abou Hennis, BIFAO, Tome, 11, pp. 44-70.
- Butler, A., Ancient Coptic Churches, Oxford, 1884, I, pp. 360-364.
- Breccia, Ev., Fouilles d'Abou Girgeh, R. M. S. M., 1912, p. 4. 9.
- Rassart-Debergh, M., Peintures Copte de La region mareotique, Abou Girgeh et Alam Shaltout, dans AIPOHOS, 27, Bruxelles, (1983).
- Daumes, F., et Guillaumont, A., Kellia, I. Kom 219, IIFAO, (1969), pp. 1-60.
- Rassart - Debergh, M., La décoration Picturale du monastere de Saqqara, Essai de Réconstruction. AAAHP, IX, 1981, pp. A-124.
- Lecleraq, H., DACL., Kom Abou Girgeh, T., 5, Cois. 1255-1257.

\*حول الموضوع عموماً، راجع: محمد عبد الفتاح السيد سليمان، "التصوير الجداري في الفن القبطي من القرن الثالث وحتى السابع الميلادي ومقارنة مع العالم المسيحي، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، (١٩٩٤).

\*حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد القديم ومصادرهما، انظر:

- Eusebius, H. E. 11, 18, III, 9-10.
- Th Jewish Ency., New York, (1903).
- Worrell, W. H., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 9-10.
- Heaton, E.W., The Old Testament Prophets, London, (1909).
- Young, J., Introduction to The old Testament, (1949), pp. 20 ff.

-المنكسار القبطي الجزئين، الأول والثاني.

-الخريدة النفسية في تاريخ الكنيسة، ج. ١.

- المعجم اللاهوتي المكتبي، ط٧، (بيروت)، (١٩٨٨)، ص ٩.
- سجبال، حول تاريخ الأنبياء عند بني إسرائيل، ترجمة: حسن ظاظا، بيروت، (١٩٦٧).
- \*حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وتصنيفها، انظر:
- Milligan, G. The New Testament, Document, London, 1930, pp. 22
- Taft, op. cit., pp. 73-74.
- Malan, S.C, Short history of The Copts and their churches, London, (1873).
- \*حول صور حجرى الخروج والسلام فى مقابر البجوات، راجع:
- Fakhry, op. cit., pp. 40-47, 71-74.
- \*حول صورة أضحية لإراهيم وأضحية يفتاح، راجع:
- Van Moorsel, P., op. cit., (1985), pp. 273-278.
- Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-25.
- \*حول صور المنراء الثلاثة فى بلوط، راجع:
- Maspero, J.-Driotion, E, Fouills Execuleesa Baouit, Cairo, (1931), pp. IX-X, Pl. XLV.
- Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-3.
- عن الأسلوب الفنى للتصوير القبطى، راجع:
- Parlasca, K., Ritralli di Mummie, I. Parlerme, (1969).
- Zaloscer, H., Von Mumenbildnis zur Ikone, Wiesbaden, (1969).
- Badawy, A., L'Art Copte, Les Influences Egyptiennes, Le Caire, (1949).
- Badawy, A., L'Art Copte les Influences hellenistiques et romain, Le Caire, (1953).
- Du, Bourguet, L'Art Copte, Paris, (1968), p. 34 ff.
- Wessel, K., L'Art Copte, Bruxelles, (1964), pp. 39-50.
- Beckwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963).
- Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, Cambridge, (1978), pp. 140-150.
- Shepherd, D.G., An Egyptian textile from the early Christian Period, BCMA, 39, (1952), pp. 66-68.
- Edger, On The Dating of The Fayoum portraits, J. H. S. Vol. XXV, (1905), pp. 225 ff.

-جورج فيرستون، الرموز المسيحية ودلالاتها، ترجمة يعقوب جرجس نجيب (القاهرة)،

١٩٦٤، ص ١٩-٣٠.

- Palmer, A., Early Christian Symbolism, London, (1890), pp. 10-22.
- Michailides, G., Vas Liges du Culte Solaire parmi Les Chrétiens D'Egypte, BSAC, Tom, XII, (1948-1949), pp. 37 ff.
- Achelus, Das Symbol des Fishes, Marburg, (1988), pp. 12 ff.

-عن فن تصوير الحنايا في الفن القبطي، راجع:

- Rassart-Debergh, M., La Peinture Copte Avant Le XII e siecle, AAAHP, XI, pp. 272 ff.
- Van Moorsel, The Coptic Apse., Compostion and its Living Creatures, dans E.N.C.C., (1975), Le Caire, (1978), pp. 325-333.
- Frazer, M. E., Apse Themes, in (Age of Spirituality) New York, (1978), pp. 556-557.
- Leroy, J., La Peinture Murale Chez les Coptes, BIFAO, Cairo, (1975), pp. 32-39.
- Klaus, W., Koptische Kunst, Die Spätantike in Ägypten Recklinghausen, (1963), pp. 173 ff.
- Zunz, D., Two Styles of Coptic Painting, J. E. A. XXI, p. 65.
- Rassart-Debergh, op. cit., (1983), pp. 232-233.
- Badawy, op. cit., (1949), p. 30, (1978), pp. 144-146.

\*حول صورة الإله إيزيس وهي تضع حورس الطفل في معبد كرايس في الفيوم

وترجع إلى نهاية القرن الأول وبداية الثاني الميلادي.

- Boak AE. R., et Peterson, K.E., Karanis, Topographical and Architectural, Report of Excavations during The Seasons, (1924- 1928) Ann. Arbor, (1931), pp. 29-31 Fig. 19-20.
- Rassart-Debergh, La Peinture Copte, pp. 272-277.

-عن الحشوة القبطية ومفهوم صور الحنساء والمرسعة وكذلك صور السيد المسيح،

راجع:

- محمد عبد الفتاح السيد سليمان، مفهوم الثيوتوكس (ΘΕΟΤΟΚΟΣ) في الفن القبطي (العلاقة بين الحدث التاريخي والطقس الديني والرؤية الفنية)، مجلة الإنسانيات، كلية الآداب بمتنهور، جامعة الإسكندرية، العدد الرابع، (١٩٩٩)، ص ٥٩-



- Quibell, op. cit., (1906-1907), I. II, pp. 63-64, Pls. XL, XLII.
- Van Moorsel, Huijberse, M., op. cit., (1981), pp. 125-184.
- Rassart-Debergh, op. cit., (1481), AAAHP, IX, p. 54-58.
- Cledat, MIFAO, Tom, XII, pp. 23-24, pp. 154-155.
- Van Moorsel, P., (1990), op. cit., pp. 27-ff.
- Maspero- L., Drioton, op. cit., (1931), pp. VII-VIII, Pl. XXI-XXIV.
- Leroy, J., op. cit., pp. 32-39.
- Cecchelli, C.- Furloni, G., and Salmi, M., The Rabbula Gospel's,  
Ottian and Lausanne, (1959).
- Weitzmann, K. The Study of Byzantine Book Illumination Art,  
Princeton, (1975), pp. 1-60.



## الفصل الرابع

### فن النسيج القبطى

#### تقديم

تعتبر المنسوجات القبطية من أكثر الذخائر الأثرية الباقية لدينا والمنكثرة فى معظم المتاحف المصرية والعالمية، فقد لا يخلو متحف من الاحتفاظ بمجموعة كبيرة لو صغيرة من تلك المنسوجات القبطية. وإذا كان فن النحت والتصوير قد ساهما فى تكوين ملامح الفن القبطى عموماً وعبرا عن ذاتية الشعب المصرى، فإن فن الزخارف النسيجية وصناعة النسيج قد أدت الدور الأكبر فى انتشار وتثبيت أوتار الفن القبطى فى مراحلها المختلفة.

والنسيج فن له خصائصه الفنية والصناعية المميزة ولذى مارسها المصريون القدماء منذ العصور الأولى بمراحله الأولية، ثم تطور كصناعة محلية منذ المصريين اليوناني الرومانى فى مصر، حتى أن المؤرخين الإغريق والرومان قد أشادوا بتلك للصناعة فى مصر وتلوق المصريون فيها، وهو الأمر الذى يؤكد على أنها صناعة متوارثة وراسخة فى المجتمع المصرى.

إلا أن هذه الصناعة شهدت ازدهاراً كبيراً منذ دخول المسيحية إلى مصر، ويبدو أن الاحتلال الرومانى جعل المصريين يهتمون بتلك الصناعة اليدوية وزخارفها لتشهد المزيد من التطور فى الصناعة ذاتها والمواد الصناعية المستخدمة مثل الكتان والصوف والحريير وأسلوب الزخرفة والألوان المستخدمة، وقد عرف كل هذا بالمنسوج القبطى فى مصر خلال الفترة ما بين القرن الثالث الميلادى وحتى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين.

ومنذ القرن الخامس الميلادى تقريباً أصبح للمنسوج القبطى شهرة عالمية فاقت كل التصورات آنذاك، إلا أن هذا الفن لم يحظ باهتمام كبير من جانب علماء الآثار بقدر اهتمامهم بالمنقولات الأثرية الأخرى، ويرجع ذلك إلى أن تلك المنسوجات أصبحت فى

وقلت ما غنائم مكّبت أثناء الحفائر الأثرية وغير الأثرية وبصفة خاصة فى المقابر  
المقامة على مشارف المدن الصناعية الكبرى للنسيج فى العصرين القبطى والإسلامى،  
مثل الإسكندرية والفيوم وأسيوط وأخميم وأنتينوى وأرسينوى ولوكسيرينخوس  
وهرموبوليس ماجنا وتانيس وأشمون وغيرها من تلك المناطق، وقد أدى هذا السلب إلى  
الاتجار بتلك القطع بعد تقسيمها إلى قطع صغيرة تفقد فى النهاية أى أثر يتم عن نشأتها  
وتضلع الباحثين أمام صعوبات عديدة خاصة بتحديد مركز الصناعة وتحديد تاريخ  
مناسب للقطعة.

ولكن لم يحن الوقت بعد للوصول إلى تاريخ دقيق ومحدد لإنتاج قماشاً ما،  
فالأزمدة التاريخية للنسيج القبطى سواء الذى يرجع إلى الفترة المسيحية أو للمصر  
الإسلامى المبكر لا تزال تترأخ ما بين قرنين أو ثلاثة قرون لتأريخ القطعة الواحدة،  
وقد يرجع ذلك لعدم توافر الاختبارات المعملية الأكثر دقة، فضلاً عن افتقارنا إلى  
عملية التسجيل الدقيق المنظم للحفائر الأثرية وبصفة خاصة قطع النسيج المكتشفة بها.  
فعلى سبيل المثال، نجد عدم تسجيل مصدر القطع أو مكان العثور عليها أو تسجيل ما  
يواكب اكتشاف القطعة من مقتنيات أثرية تفيد فى تأريخها، كذلك نزع العملات أو  
الإشارات المعدنية أو الخزفية المعلقة بالثياب ولتى تحمل دليلاً يفيد فى عملية التأريخ،  
كذلك احتفاظ بعض الأثريين والأثرياء الأجانب بمعظم القطع المكتشفة والاتجار بها فيما  
بعد، مما يفقد القطعة أهميتها للتاريخية والأثرية، فضلاً عن أنه قد جرت العادة إلا  
يكتب على المنسوج القبطى نصوصاً تشير إلى تواريخ أو أماكن الصنع المتداول وذلك  
بالمقارنة بالمنسوج الإسلامى الذى ساعد الأثريين كثيراً فى تحديد التاريخ والطرز  
الخاص به فى مصر آنذاك. لذا فإن عملية التأريخ للمنسوجات القبطية حالياً تعتمد على  
أساس من الدراسة المقارنة التفصيلية، وملاحظة للتطبيقات فى الأسلوب والطرق الفنية  
والصناعية المستخدمة مع مقارنتها بقطع أخرى أو مقارنة زخارفها بزخارف نحتية أو  
رسومات جدارية تحمل نفس الأسلوب الفنى، وهو المنهج الذى سار عليه معظم علماء  
الأثار المتهمين بدراسة للمنسوجات القبطية والإسلامية المبكرة فى مصر.

## أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

يمكن اعتبار صناعة المنسوجات في مصر نوعاً من الموروثات للشعبية، التي ارتبطت بالمعادات والتقاليد المصرية، أكثر من ارتباطها بالمتغيرات التاريخية والسياسية الحادثة آنذاك، فالنسيج حرفة لها مذاق خاص وتركيب معينة خاصة جداً، وتبدو درجة خصوصيتها في كونها حرفة يمكن أن تجددها في كل بيت في مصر، يعمل عليها كل فرد من أفراد المجتمع دون حاجة لمستوى معين من التعليم والثقافة، فهي حرفة خاصة لمقومات حياتية بسيطة، وبالتالي انعكس ذلك بصورة كبيرة على ظروف تطورها وكذلك أنماط وأساليب زخرفتها من ناحية الخط واللون والشكل والرموز والروح البهنية الشعبية، فيمكن القول بأن فن النسيج القبطي قد نجد فيه الشخصية البسيطة، العليقة، الجريئة، صاحبة الذوق الفنى واللونى المتناسق النابع من البيئة المحيطة بها، كما أنها غلفت ذلك برمزية قوية مستقرة نابعة من كيانها المعنوي المحلي، فكل تلك الصفات يمكن بسهولة أن نجدها عندما ندرس أنماطاً معينة من فن النسيج المصرى في عصوره المختلفة ولا سيما في الحقبة المسيحية. ومن البديهي أن يكون للمصريين القدماء سبق فى استخدام تكتيك عالي المستوى في صناعة النسيج ، إلا أن أهم تلك التجارب الفنية هي استخدام أنواع متعددة من الخيوط معاً في نول واحد، وهو الأمر الذى بدأ باستخدام الكتان وخيوط التيل وخيوط القنب (لتي تصنع منها الحبال) ثم تلتها التجارب الخاصة بصناعة الصوف وغزله وجذله خلال العصر البطلمي. وقد تمخض عن ذلك تطور مهارات فنية متعددة ومتخصصة بعد أن انتقلت الحركة الصناعية للنسيج من الكيان المحلي الخاص إلى الكيان العام في وجود مصانع منطقة مملوكة من قبل الدولة، فعلى سبيل المثال فى أرسينوى تكلنا المصادر على وجود ما لا يقل عن ثمانية عشر نوعاً مختلفاً من التخصص الفنى لصناعة النسيج، وهو يدل على أهمية تلك الصناعة فى مصر ولا سيما فى المصريين البطلمي والرومانى.

وقد أدى وجود الكتان فى مصر كحرفة زراعية هامة إلى ازدهار المنسوجات الكتانية منذ العصر الحجري الحديث وحتى العصر البطلمي، فقد أدى للكتان دوراً هاماً فى الحضارة النسيجية لمصر القديمة لما يمتاز من متانة ونعومة فاستخدم للملابس

الملكية وملابس الكهنة والأمراء وكبار القوم، كذلك وُجِدت خيوط الصوف التي تعتبر من الخيوط غالية الثمن في مصر آنذاك، وإن كان استخدامها في العصر الفرعوني قد تقتصر على الزخارف الشريطية والخطية للثياب المنسوجة من الكتان، إلا أن ازدهاره الحقيقي كان في العصر المسيحي في المنسوج القبطي، فتعددت ألوانه وزخارفه واستخدم كنوع مميز من الطراز القبطي. ويمكن إضافة المنسوجات القطنية والحريرية التي عرفت في مصر خلال العصر البطلمي ويحتمل أن تكون واحدة من الهدايا الصينيين، إلا أن ازدهار المنسوجات الكتانية والصوفية قد طغى على بقية الأنواع. لقد كان ازدهار استخدام الخيوط الصوفية في النسيج القبطي أثره البالغ في عملية التزيين وبصفة خاصة في الفترة ما بين القرنين السادس - للتاسع الميلاديين، حيث أنتجت مصانع النسيج أرقى أنواع الخيوط الصوفية واستخدمت كذلك كتكديف عال المستوى في طريقة نسجه مع خيوط الكتان والقطن والحرير، الأمر الذي نتج عنه تطور رائع في فن الزخارف وتنوع في استخدام الألوان ودقة في حسم خطوط تدرجها ولا سيما في صور البورتريهات أو المناظر الطبيعية.

وكان لاحتكار الدولة البطلمية والرومانية لمصانع النسيج دفع لظهور أنماط محلية من هذه الحرفة، وتحولت في القرن الخامس مناطق كثيرة كمعمل لإنتاج للمنسوجات المحلية في مدن مثل أخميم وأنتينوى وأوكسينخوس وأرمينوى وفلاذلفيا، بالإضافة إلى المركز الرئيسي في الإسكندرية الذي كان مزدهراً على عهد الإمبراطور ثيودوسيولوس مثلاً حوالي ٤٣٨م ويعرف باسم جيناكيوم Gynaecium، إلا أننا لا نعرف بعد: هل كان مركزاً يتجمع فيه إنتاج المدن المصرية للبيع والتصدير خارج مصر، أم كان مركزاً صناعياً كبيراً ؟ عموماً فقد أوضحت المصادر أن صناعة الصوف كانت منتشرة في مدن مصر العليا وأنها كانت تهر النيل من أجل التسويق في الإسكندرية.

إن النسيج هو أهم طريقة لتحويل الألياف الخام الطبيعية إلى خيط رفيع منظم قابل للتشكيل والزخرفة، ويجب العمل على شد هذه الألياف سواء الصوفية منها أو للكتانية على أقصى ما يكون الشد حتى نجدها رفيعة إلى حد ما يمكن معها جدلها وتكون (فتلة)، وهذه هي وظيفة المغزل الذي عثر على كثير منه في الحفريات الأثرية،

ويعود أقدم منزل إلى عهد الدولة الوسطى (١٦٥٥-١٩٩٠ ق.م) إلا أن مصر لم تصرف المغزل الذي هو على شكل عجلة إلا في أواخر العصر المسيحي بالرغم من معرفته لدى الهند قبل عام ٥٠٠ ق.م، ولقد أولى الأثريون اهتماماً كبيراً بطريقة الغزل في مصر، وتبدو أهميتها في خدمتها لمفهوم تأريخ القطعة وكذلك مركز الإنتاج، تلجذ أن طريقة الغزل تتحدد بطبيعة ودواع الألياف المستخدمة، فمثلاً تنسج طبيعة الألياف الكتان بأنها تأخذ شكلاً دائرياً (الولبيأ) بعد غسلها، ولذا فإنها تُجذَل على عكس إتجاه حركة عقارب الساعة، ويطلق على مثل هذه الخيوط اسم المغزولة على شكل حرف S (أي الخيوط التي تنزل جهة اليسار) وهو أسلوب تميّزت به المنسوجات القبطية عموماً ولا سيما لمنسوجات أنتيلوى وأخميم وأوكسيرينفوس، وتختلف طريقة الغزل هذه أيضاً عن المنسوجات الفارسية أو الهندية التي كان للكتان الخاص بها يغزل على جهة اليمين على شكل حرف Z. وعلى هذا النمط (حرف S) تنزل خيوط الصوف أيضاً في مصر، فهو بمثابة موروث تقليدي في الحرفة ذاتها تميزها عن غيرها من المنسوجات في تلك الفترة.

بعد عملية الغزل تأتي عملية النسيج (النسج)، والنسيج هنا يحل الأنوال (جمع نول)، والنول آلة مصرية قديمة اعتاد عليها المصريون القدماء وصوروا على جدران مقابر بنى حسن، هناك أنواع عدة من الأنوال، الأول ذات خيوط النسيج الممدودة بالطول والمسطحة تثبت بها أوتار على الأرض بحيث يظل القماش ممدوداً رأسياً، النوع الثاني من الأنوال هو النوع الرأسي ذات خيوط السداة العالية الطولية مع وجود أوتار لمسد خيوط النسيج، وقد انتشر هذا النوع في عهد البطلمة والرومان، بينما في العصر القبطي أدخل عليه تطور حيث أصبح يتحرك بقوة الأرجل وقد أطلق عليه اسم نوع المسج Drow- Loom واستعمل في نسج خيوط الكتان والصوف والقطن معاً. إن النسيج في أبسط أشكاله هو تعاقب مجموعتين من الخيوط على بعضهما البعض، تسمى إحدى المجموعتين السداة Warp-Yarn وهي الخيوط الطولية، والمجموعة الثانية تسمى اللحمة Weft-Yarn وهي الخيوط العرضية التي تتخلل الخيوط الطولية، من هنا يحد شكل نسج القماش من طريقة تصفير خيط السداة وخيط اللحمة. تلك الطريقة التقليدية استخدمت لنسج الأقمشة الكتانية والصوفية معاً، إلا أن هناك العديد من

الطرق لإنتاج أقمشة بأشكال أكثر تعقيداً وتنوعاً، وقد ظهرت تلك التنوعات المعقدة في العصر الروماني المتأخر في مصر وازدهرت مع انتشار المنسوجات القبطية، ومن أشهر ابتكارات العصر القبطي ما يسمى بغزل الوشيمة الطائرة Flying Shuttle، وهو أسلوب فني يعنى الإضافة لمنسوج السداة واللحمة، فائتاء نسج الخيوط المتقابلة وهي خيوط اللحمة الرفيعة يتم تغطى عدة ثوب بالسداة لخلق خطوط داخلية أنيقة التي تنتج عنها رسم خطوط لتحديد أو المحيطة للزخارف أو للخطوط البسيطة للرسومات الهندسية، والتي أحياناً ما تكون بخيوط من القطن لسهولة مروره ونسجه مع الكتان والصوف. هذا الأسلوب يعتبر من إبداعات الفن القبطي في صناعة وزخرفة المنسوجات، ويبدو تلك الطريقة من أهم وسائل التعبير الفني على القطعة، فقد سهلت اختراق الفنان لموضوعات ذات عناصر دقيقة كالأشجار والبحار والنباتات والحدائق والبراريهات (التي استخدم فيها قواعد الظل والمنظور) باستخدام الوشيمة الطائرة، والتي سهلت استخدام خيوط بألوان عديدة يمكن أن تخرج من خيط الوشيمة نفسها فتحدث نوعاً من المنظور الظلي في بعض الموضوعات المصورة. تلك الطريقة يمكن تأريخها تقريباً ببداية القرن الخامس الميلادي، وإن كانت هناك نماذج تقليدية تعود إلى منتصف القرن الرابع ولكنها لا تعبر عن حركة إيقان كبرى لهذا التطور في النسيج القبطي.

هناك أسلوب آخر يستخدم من حين إلى آخر بغرض إضفاء تميز خاص بطريقة النسيج يطلق عليه اسم طريقة (السوماك) Somak، وقد بدأ استخدام هذه لطريقة منذ القرن السادس الميلادي وإن كان انتشارها الحقيقي أصبح سمة أساسية في العصر الإسلامي منذ القرن الثامن للميلادي، وهي إضافة خيوط خارجية لطريقة الوشيمة وتعد من الخلف وتكون بروز على سطح النسيج، وعادة ما تستخدم فيها الخيوط الصوفية الملونة والخيوط الحريرية. وهذه الطريقة نجدها في المنسوجات القبطية منذ القرن السادس الميلادي وتعتبر من الطرق الفنية في صناعة النسيج، كما أنها مهدت لظهور طريقة الستريز وهو أحد الابتكارات القبطية أيضاً، فإذا كانت طريقة الوشيمة تجعل سطح المنسوج مسطح بدون بروز، والسوماك تجعل له بروز قليل وليس عام على المنسوج، فحينئذ للتأريز زاد من بروز الموضوعات وجعلها شبه مجسمة على سطح



القماش، والتطريز القبطى يستخدم بواسطة خيط مستقل يتبع خيط اللحمة فى مروره خلف السداة ليوصل بزوايا عن يمين السداة، وغالباً ما تكون الخيوط سمكة وذات ألوان زاهية لعمل التطريز والذي يبدو وكأنه ملصق على القماش، وكان استخدامه واضحاً فى زخرفة الثياب الفاخرة.

ومن الطرق القبطية فى زخارف النسيج استخدام خيط سميك مزدوج للسداة ينتج عنه نسيج مضلع كان يستخدم فى تحديد أكثاف الثياب ومحيط الرقبة وبعض الزخارف الخطية الطولية فى بعض أنواع الثياب، وغالباً ما كان يستخدم فيه خيوط الكتان حتى يعطى شكلاً أكثر تحملاً من الصوف أو القطن.

من المعروف أن الكتان الذى عثر عليه فى المقابر المصرية القديمة، كان لونه ابيض مائل للإصفرار أو البنى الفاتح، وهى درجة لونية تصل إلى جزئيات للكتان بعد فترة زمنية معينة، وعلى الرغم من ذلك فإن الأقمشة الملونة فى العصور الفرعونية كانت باللونين الأخضر والذهبي، وإن كانت هناك نماذج قد لونت حولها باللون الأحمر وترجع إلى عهد ما قبل الأسرات. فقد عرف المصريون القدماء الصباغة كمرحلة متقدمة من حرفة النسيج، إلا أنه لا يعرف عن طيبة الأصباغ التى استخدموها ولا عن طريقة استعمالها إلا القليل، فنصف لنا المصادر فى المصرين اليونانى والرومانى عملية الصباغة وأنواع الأصباغ المستعملة آنذاك، مثل الأرغيل Archil ولونها أرجوانى وتستخرج من بعض الطحالب البحرية التى توجد على صخور البحر المتوسط، وكذلك لقانت lkante، وهى صبغة حمراء تستخلص من جذور نبات حناء الفول Alkante tinctor وهناك فوة الصباغين Madder وهى صبغة حمراء تستخلص من نبات الفوة Rubia Tinctorium، وأيضاً قرمز Kermes وهو صبغ أحمر اللون يستخلص من إناث الحشرات القرمزية المجففة وتسمى Coccusicitis التى توجد على شجر البلوط الدائم الإخضرار والذي ينمو فى شمال أفريقيا والجنوب الشرقى لأوروبا، بجانب ذلك هناك النيلة البرية Woad وهى صبغة زرقاء تستخلص بالستخمر من أوراق شجرة النيلة البرية Indigafera Tinctoria. تلك هى الألوان الرئيسية التى استخدمت فى نهاية العصر الرومانى وبداية العصر المسيحي المبكر.

مع ظهور التسيج القبطى تطلب الأمر ظهور ألوان أخرى مثل الأرجوانية المكونة من خليط من القوة واللينة البرية، كما أدى ذلك إلى التفتت استخدام الألوان الأرجوانى والأصفر والقرمزي والأحمر بجانب الأزرق النوى فى معظم المنسوجات القبطية المبكرة، وكان التركيز على اللون الأرجوانى لتأثيره الدينى والسياسى حيث كان يمثل السرداء الذى وضع على السيد المسيح عقب نزوله من على الصليب، كما أنه اللون الملكى المحبب فى الإمبراطورية الرومانية. لذلك ظهرت مصانع كبيرة تعمل على إنتاج هذا اللون الأرجوانى، وكان مصدره من إفرازات الصنفة الأرجوانية (حيوان من الرخويات)، وبالرغم من كونه اللون المفضل آنذاك، إلا أن إنتاجه كان يستنفذ وقتاً ومالاً كثيراً، لذلك احتكرت مصانع التسيج فى الإسكندرية إنتاج هذا اللون والتوسع فيه، وقد أدى ذلك إلى السعى وراء تقليد اللون الأرجوانى حيث كان يتم باستخدام أنواع أخرى من الأصباغ الطبيعية المتقاربة فى اللون، وقد جاء فى مخطوط محفوظ حالياً فى لوبسالا (فى السويد) ما لا يقل عن ٢٦ طريقة لاستخراج اللون الأرجوانى. هناك أنواع من الصبغة الصفراء تستخرج بطريقة شعبية من نبات البلهاء *Reseda Luteola* وكذلك من نبات الزعفران *Saffron* وهو عبارة عن تجفيف أوراق نباتية من عشيب الزعفران اليونانى *Crous Sativus Grecus* والتي وجدت فى مصر وشاع استعمالها فى إعداد الطعام وفى إنتاج الأصباغ.

كان لإتمام عملية الصباغة وجود ما يسمى بمثبتات الأصباغ *Mordants*، وقد علق عليها المؤرخ بلينيوس *Plinius* واستوحى وصفها من النماجين المصريين، فهى عبارة عن محلول توضع فيه الأقمشة بعد صباغتها مما يجعل الألوان أكثر ثباتاً ولا تتأثر بالمياه فيما بعد، وقد عثر على برديات مصرية تشرح تركيبة تلك المثبتات والتي عادة ما تتكون من الشبة وبعض أملاح الحديد مثل خلات الحديد التي تحضر لهذا الغرض من ترسيب بودرة الحديد فى قارورة من الخل لمدة طويلة، ثم يستخدم هذا المزيج فى تثبيت الألوان.

## ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى

مع انتشار المسيحية فى مصر بطرق مختلفة وفى بيئات مختلفة من الأقاليم المصرية، حدث نوعاً من الاختلاط الطبعى بين الموروثات الفنية للقائمة فى تلك الأقاليم، وبين عناصر الرؤية الفنية الجديدة والمقتنة من جانب العقيدة المسيحية، الأمر الذى أفرز لنا عناصر فنية مختلطة تمتزج بين روح الفن المصرى اليونانى وبين الرؤية المسيحية، وذلك فى إطار روحاني بعض الشيء ورمزى فى البعض الآخر وتجريدى فى أغلب الأحيان.

وقد خضع فن الزخارف النسيجية فى العصر المسيحى بدون شك لتلك الرؤية، بل وساهم فى تحديد وتدعيم أغلبها بشكل كبير، وذلك لأنه كان معبراً بصورة مباشرة عن الطبيعة الحياتية للشعب المصرى وثقافته التى غيّرت فى ملامحها العقيدة المسيحية بعض الشيء، وإن ظلت محتفظة بكيافتها المصرى فى أغلب الأحيان.

من الزخارف الهامة فى النسيج القبطى والتي تعتبر بداية انفصال واضحة بين النسيج للرومانى المتأخر والمسيحى المبكر، هى الزخارف الأنيمة التى ارتبطت بالطابع الجبلنيزى آنذاك، وتتمثل فى صور البورتريهات المحاطة بأفاريز مزخرفة بزخارف هندسية أو نباتية، تلك البورتريهات النسيجية، يعتقد أنها تطور طبعى لفن البورتريهات الرومانية التى عثر عليها فى الفيوم وهواره وأرسينوى وأنتينوبوليس، والمعتقد هنا أن بورتريهات المنسوجات كانت تمثل نموذجاً شعبياً للبورتريهات المصورة على اللوحات الخشبية، وفى الحقيقة ليس هناك اختلاف أو فواصل بين التيارين، وذلك لأن مفهوم صور المتوفى وتجسيدها سواء بالرسم أو الأنيمة والمرسومة على الأقمشة أو الطراز المنسوجة، فهو فى النهاية تجسيد لواقع عقائدى مصرى قديم، ثابت فى أذهان المصريين مع اختلاف عصورهم واختلاف طبقاتهم، لذلك فمن الضرورى وجود صورة المتوفى فى المقبرة، وهى مرتبطة هنا بمفهوم العالم الآخر، وتأمين المتوفى من لية تشويهات يمكن أن تحدث لجسد المتوفى الأصلى، فهى نموذج مثالى من الفن الجبلنيزى المصرى.

ولكن من المعتقد أن المسيحية ومفهومها قد عدلت من مفهوم الأنيمة المجسدة، لا فى مفهوم البورتريهات الشخصية (الذى يميل العديد من العلماء إلى اعتباره روماني

التأثير وهذا مرفوض حالياً طبقاً لما سبق) حيث أثرت المفاهيم الروحية التي تعتمد على الروح لا على الجسد، الذي يمكن اعتباره (ظاهري) وقتي، وتركت تلك الظاهرة أثراً بالغة الخطورة في تحديد ملامح فن الزخارف للسبجية في مصر، ولا سيما في صور البورتريهات للشخصية أو الاعتبارية مثل صور المسيح والعزراء والقديسين والآلهة والأنبياء وغيرهم، فقد كان الاهتمام بالروح والهدف من الوجه المصور أهم من تجسيده بشكل مثالي، بعد أن أصبحت العقيدة الجنتزية المسيحية لا تحتاج إلى هذا المفهوم الذي احتاجته العقيدة المصرية القديمة، وبالتالي فإن التطور في احتياجات العقيدة ساهم في تطور الفن والثقافة المرتبطة بها. هذا المفهوم جعل هناك لامبالاة في تصوير الوجوه، بل يمكن القول أنها أثرت بشكل مباشر في تحديد أساليب الزخارف الصماء، ومفهوم التجريدية في صور الوجوه، ولاملاح للحزن وللشجن، والألوان الدائكة في أغلب الأعمال المصورة للوجوه الأدمية، وأصبح التعديل ضروري ومولكب لثقافة المصر (شكل ١٥٦، ١٥٧، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٣).

من هذا المطلق، نجد أن أسلوب التجريدية - الذي كان يعنى التعبير بأبسط الأشكال التصويرية عن المضمون من أجل توضيح الفكرة المقصودة، قد عبر عموماً عن معظم الصور الأدمية والحيوانية والموضوعات الأسطورية - قد ظهر في مصر في المنسوجات القبطية تقريباً منذ أواخر القرن الرابع الميلادي، استمر طوال القرنين الخامس والسادس في تزايد واضح، وكله قد أصبح مقبولاً أو تروقاً شعبياً إلى أقصى درجة له. في تلك الفترة احتاج التجريد إلى عناصر فنية مواكبة تزيد من قوة تأثيرها وتشبع رغبات النساكين من الناحية الفنية، الأمر الذي أدى إلى زيادة العنصر الزخرفي الهندسي، فقد هيأت التجريدية الساحة الفنية لاستقبال الزخارف الهندسية والنباتية لتصبح إحدى سمات الزخارف للسبجية (شكل ١٥٨، ١٦١، ١٦٢، ١٦٤).

قد تبدو التجريدية في تصوير الوجوه القبطية عامة في كافة الصور الأدمية (رجال ونساء وأطفال وشيوخ) ولكن الأمثلة الكثيرة لدينا تمثل وجوه السيدات، وأغلبهن متوفيات، وقد أثرت في أشكالهن مفهوم صور النساء عند العزراء مريم، أو الإلهة إيزيس أو الإلهة ديمستر، أو نماذج صور المياندات أو وصيفات الإله ديونيسوس، بالإضافة إلى النماذج التي طبقت على صور القديسات المصريات أصحاب الشهرة

الدينية مثل القديسة تكلا وللقديسة بربارا. تلك السمات يمكن تحديدها بشكل عام من خلال تمسريحة الشعر وتصوير العيون والأفم والقم وحدود الوجه العلوية والسفلية، كذلك من خلال أساليب التزيين في الحلى والأقراط وغيرها من الاحتياجات النسائية في صور السيدات في الفن القبطى، فعلى قطعة نسيجية من القرنين الرابع والخامس الميلاديين، نجد رقصة تعبر عن حركة محدودة بفاعلية خاصة ومرتبطة بين النظرة المنجهة إلى اليسار وحركة الأيدى، وهو أسلوب فنى تميزت به أعمال النسيج القبطى، حيث أدت نظرة العيون فيه دوراً هاماً فى إبراز المعانى المقصودة وخلق نوع من الارتباط المباشر بين المشاهد والشخصية المصورة، فالتجريدية المصورة فى عيون ناز. الراقصة يواكبها ملامح الوجه المنفذة بخطوط حادة باللونين الأسود والأحمر الدائى الذى استخدم كخط تحديدي أو كظل فى القم أسفل الذقن، والتحديد الخطى هنا باللون داكنة بارزة فوق سطح المنسوج الملون باللون القرمزى للفتاح جبل هناك إيهاء حركى للوحة يدعم حركة الرقصة على الرغم من السطحية للتصويرية وعدم تصوير العمق (شكل ١٦٥).

وكان التضاد للونى فى الزخارف النسيجية فى الفن القبطى ذا أهمية كبرى فى تكوين نوق عام للفن آنذاك، ولكى تكون منصتين تماماً لحركة للتطور، فإن بعض الأعمال النسيجية القليلة التى صنعت بعناية من أجل أن تعلق على الحوائط أو كأوشعة للمتوفيين، قد تعمق فنانها فى إبراز المنظور ولكن بطريقة الألوان المضادة وليس بطريقة السردج اللونى. فلدينا قطعة لقديسة لا نعلم اسمها فى وضع جنائزى ترتدى تونيكاً رمادية اللون وهيماتيون قرمزى معقود من الأمام، والشعر مصفف على الجوانب ويتدلى إلى أسفل فى صفائر متعددة حتى الاكتئاب، ملامح الوجه تبدو خشنة إلى حد ما تعتمد على الخطوط الحادة مع التمشيرات اللونية باللون الأزرق للفتاح، وقد استخدم الفنان تلك التركيبية من الألوان حتى يعكس الضوء الخلفى الواضح فى الخلفية الداكنة، وبالتالي أعطى علاقة بين الوجه وبين لون الخلفية فى تضاد لوني رائع، كذلك نجده استخدم تلك الظاهرة فى تحديد الظلال الخاصة بالكأس الذى يمثل كأس الخمر المقدس والمرتببط بالطقوس السرية فى العقيدة المسيحية، وهو ما يحقق انسجام لوني فى القطعة

عوماً باستخدام طريقة الوشيمة الطائرة التي فتحت الباب أمام دخول تلك الألوان المتضادة حوالي منتصف القرن الرابع الميلادي تقريباً (شكل ١٦٦ - ١٧٠).

وقد أفرغت عناصر التنكيك الفني في تلك المرحلة المبكرة التي يحاول فيها الفنان إثبات ذقنه باستخدام موارثه الفني والثقافي أفرغت من الناحية الفنية سمات عامة في تحديد ملامح الوجوه المصورة باستخدام خطوط داكنة اللون على أرضية فاتحة، ويبدو السطح الهندسي تلك الخطوط أسلوب إجباري على الفنان نظراً لهندسية الخطوط المرصية والطولية لصناعة المنسوج نفسه (السداة والحملة) فقد أرغم على تلك الخطوط الحادة والأسلوب الهندسي، وبالتالي فإن الاتجاه نحو البعد عن التدرج اللوني يمكن اعتباره مرحلة انتقالية هامة في تأريخ المنسوجات القبطية. ففي النصف الثاني من القرن الخامس وطوال القرن السادس الميلادي شهدت البلاد والعقيدة وعناصر الثقافة في مصر عموماً مجموعة من الاضطرابات والمتغيرات الهامة، التي انعكست بدورها على الفن عموماً، حيث اتجهت عناصر زخرفة الصنعة إلى التجريدية والخطوط الحادة أكثر من الفترة السابقة، كما أن تلك الخطوط المستخدمة آنذاك وبصفة خاصة الأصوان، ساهمت في تحديد أهمية الخط التجديدي والمبالغة في أحجام تصوير عناصر الوجه عموماً، الأمر الذي أدى إلى ظهور أشكال تعويرية للوجه، محبرة بشدة عن حالة المجتمع آنذاك. ويمكن القول بأن حالة الرافض السياسي والديني والاضطهاد وغيره من الظروف المحيطة بالفنان المصري، جعلته يتجرد من المثالية والواقعية، ويهيم في ملكوت خاصة به وإبداعات تجسد معتقده آنذاك. من بين اللوحات التي جسدت لنا تلك المفاهيم مجموعة بورتريهات شخصية وإلهية مصورة داخل وحدة مربعة الشكل تحيط بها مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية والهندسية، وتمثل تلك المرحلة حوالي نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادي. وقد اعتمد محور التصوير هنا على التجريدية المزخرفة، وهو إيجاد تناسق لوني مع وحدات زخرفية متعددة الأصول (الفرعونية واليونانية - الساسانية - الصورية) دون نقيذ في حرية كاملة، تلك الوحدات الزخرفية ليست لها حدود، فهي خارج نطاق الأفايز المحددة، حيث يمكن لها آنذاك أن تتدمج مع صور البورتريه الشخصي المصور، إما من خلال تسريحة للشعر أو الملابس أو الحلي المستخدم، أو من خلال حالة التقديس المصورة

خلف الرأس، من هنا انطلق الفنان القبطي نحو الأسلوب الزخرفى الذى أدت فيه الوجوه الأدمية لداراً رئيسية كوحدة مستقلة فى اللوحة فى منتصفها تقريباً، فالوجوه نجدها أصبحت إما دائرية أو مربعة أو مثلثة الشكل دون التقيد بحدود الواقعية فى العمل نفسه، أما العيون فقد انتهت مرحلة تأثرها على المشاهد ولتحدثت عن وسائل التعبير المباشر بل أصبحت مستترة خلف الطغيان الزخرفى صماء بلا حركة، وبالتالي ينطبق ذلك على ملامح الوجه الأخرى كالأنف والشفة، ولكى يعرض الفنان هذا الأسلوب التحويرى الشديد، استخدم ألوان زاهية من خلال أسلوب التضاد اللونى، فانتشرت الألوان القرمزية والأصفر والأحمر بدرجاتهم، وكونوا عنصر حركة خفية إلى حد ما (بطيئة) فى اللوحة فوق أرضية داكنة باللون الأسود أو البنى أو الكحلى أو الأرجوانى الداكن، ومع شيوع طريقة الصومالك استخدمت الخيوط المذهبة أو البيضاء فوق تلك الأرضية الداكنة كنوع من التضاد اللونى عبر عن فلسفة العصر ربما حتى القرن الثامن الميلادى، فبمكّن القول بأن التجريدية والإطار الهندسى لزخرفة النسيج وحرافية تناسق وتضاد الألوان كانت من أهم مميزات الزخارف النسيجية التى تصور البورتريهات الشخصية والاعتبارية فى الفن القبطى، كما أنها خضعت بصورة مباشرة للضغوط والمعاينة المحيطة بالفنان فى المجتمع المصرى آنذاك. (شكل ١٧١ - ١٧٣)

وقد إمتاز فن النسيج القبطى بأنه أفرغ لنا مجموعة من الزخارف - كوحداث منفصلة أو متصلة بالموضوع الرئيسى - نباتية فى البداية فى مرحلة الانتقال (التى تنحصر فى الفترة ما بين القرن الثالث وحتى منتصف القرن الخامس الميلادى). واتسمت الزخارف بشئ من الواقعية إلى حد ما مع مراعاة إبراز العناصر الجمالية فى اللوحة المصورة من الناحية الزخرفية، وكان لزاماً على الفنان من أجل ذلك أن يراعى دقة الألوان والتى فى أغلب الأحيان كانت تتفق مع واقعية الزخرفة المستخدمة مثل الزخارف النباتية التى استخدمت فى الفترة المبكرة كرموز مسيحية مثل أغصان الكروم القرمزية والأرجوانية التى تخرج من حفنة من أوراق خضراء تحيط بها بدخل سلة، كانت ترمز للمسيح والمؤمنين داخل هيكل واحد، هذه الزخرفة النباتية استخدمت كموضوع رئيسى وفى نفس الوقت استخدمت كنوع من الأفاريز الزخرفية للمكررة المحيطة بوضوح معين. ويمكن اعتبار التراكيب اللونية فى زخرفة الكروم (أشاره

وأوراقه) أسلوب فنّي عام في استخدام واقعی، عدل بعد ذلك أو أصلبته التحويرية خلال القرن السادس بالجمود مثل أغلب الزخارف التي صورت في تلك الفترة، فالعناصر الزخرفية النباتية فسي تلك الفترة المبكرة كانت تتم عن واقعية محددة مثل الأشجار وأوراقها وثمارها، ولكن في مرحلة ما بعد القرن الخامس اتسمت بالجمود وطمس عليها خطوط هندسية تعطى إنطباعاً متناسقاً مع روح الفن آنذاك.

ويمكن تطبيق مفهوم الانتقال من الواقعية إلى التجريدية أو للتحويرية في فن زخرفة المنسوجات القبطية حيث يمكن تطبيقه على العناصر الحيوانية المستخدمة في النسيج القبطي، والتي تبدو في المرحلة المبكرة حتى منتصف القرن الخامس مشعة بالحيوية والحركة الثلاثية وللتناسق اللوني دون أية اعتبارات أخرى، فلدينا لوحة من القرن الرابع يمكن اعتبارها مقبل حقيقي لكافة زخارف النسيج القبطي، وهي تحدد لنا مرحلة القرن الرابع الميلادي ببنائه الزخرفية وأسلوبه اللغوي والقطعة من الكتان الأحمر الساتع مزخرفة بالألوان الأصفر القرمزي والأخضر والأزرق وهي مقسمة كوحدة عرضية زخرفية، كل وحدة مستقلة عن الأخرى بفواصل زخرفية هندسية عبارة عن مربع يحتوي بداخله على أربعة من الزهور الحمراء على أرضية خضراء، هذه الوحدة الزخرفية تمثل نوعاً من استخدام العناصر الحيوية في أفاريز زخرفية جامدة، بينما في إيريخ آخر نجدته يحتوي على مجموعة من الأسماك مصورة في تناسق لولسي رائع، وبها حركة متضادة تولكب الحركات المضادة لصور الحوريات والملائكة (الموضوع الأصلي في اللوحة). لما تعدد الأفاريز الزخرفية في تلك اللوحة مع انسيابية صور الملائكة وتناسق الخطوط وبعض ملامح الدقة في تصوير الأجسام والتناسق الجسماني فيها، يجعل من هذه القطعة نموذجاً للفن زخرفة النسيج القبطي عالي المستوى، وذلك بالمقارنة بلوحة أخرى من القرن السادس تضم مناظر نباتية وطبيعة لمجموعة أيضاً من الحوريات أو الملائكة أو أتياع الإله ديونيسوس، حيث تمزج مجموعة الحيوانات المصورة في اللوحة بين المفهوم الأسطوري لتصوير الحيوانات وهو تأثير ساماني أو سوري وفد على أرض مصر مع بداية القرن السادس، كما أنها تعبر عن حالة التحوير الهندسي الذي أصلب فن زخرفة النسيج بعد القرن الخامس، نفس الشيء يمكن أن نلمسه في صور الحوريات والحركة البطيئة المستخدمة وخشونة



الأسلوب التنفيذي. تلك المقارنة كانت ضرورية من أجل إثبات عناصر التميز بين مرحلتين هامتين من مراحل تطور فن الزخرفة النسيجية في الفن القبطي.

أما للتركيبة الفنية الأسطورية في أغلب اللوحات النسيجية فتعطي لدينا إحساس بثقافة المجتمع آنذاك، وهو ما يندرج تحت مفهوم العادات والتقاليد والأساليب الشعبية الثقافية المستخدمة، قد يبدو ذلك واضحاً في نوعين من عناصر الفن الزخرفي هذا، الأول خاص بالموضوعات الأسطورية، والثاني خاص بمفهوم الموضوعات المركبة التي تعطي انطباعاً شعبياً (شكل ١٧٤).

من ناحية الموضوعات الأسطورية، فقد احتلت الأساطير اليونانية جانب كبير من عناصر الموضوعات المصورة، فهي تدرج تحت مسمى (ثقافة العصر آنذاك)، فنجد أساطير خاصة مثل قصة إيدا والجمعة، ولوروبا والثور، أورفيوس، أبولو والقيثارة، هيراكليس وأسد نيميا، وغيرها من الأساطير اليونانية، والتي استخدمت هنا بفرض رمزي أو إحياء ديني كما فسرنا من قبل في فن اللحت، وقد استخدمت المناظر الديونيسية بشكل كبير، حيث مثل الإله ديونيسيوس وحاشيته (الساتير والمياندات) قاسماً مشتركاً في أغلب الموضوعات الزخرفية، فلما أن يصور بمفرده كجورترية بزخارف العنب المميز له كحلية زخرفية فوق الرأس، أو يصور جانباً من الاحتفالات الديونيسية (الباخوسية) التي تعطي انطباعاً دينياً خاصاً بالتقاليد الكلاسيكية التي توفر لها الوجود في مصر آنذاك. أيضاً من العناصر الكلاسيكية مناظر البحر وهي تلك الفتيات العاريات الجسديات اللواتي يمرحن ويلهون مع الدرافيل في البحر ويحملن معهن أكابيل الزهور وكأنهن قادمات من السماء احتفالاً بالمسيحية ولتحقيق النصر الإلهي للمؤمنين (وسائط للخلاص)، وتمثلت صبور الحوريات العاريات في اندماج الموروث الحضاري الهلنستي وتوظيفه لخدمة العقيدة الجديدة، لذلك ذهب بعض العلماء إلى أن صور الحوريات ما هي إلا تجسيد وثني للملائكة في الفن القبطي بعد ذلك، فالحوريات نموذج أصلي نال مستخدماً تقريباً حتى القرن السادس بانتشار واضح، ثم بدأ يقلص شيئاً فشيئاً حتى ثلاثي في القرنين السابع والثامن الميلادي لتحل الملائكة محل هؤلاء الحوريات، كذلك استخدمت صور الحوريات وهي تقود حيوانات أسطورية متوحشة، وهي رغبة فلسفية روحانية آنذاك في قدرة الملائكة على السيطرة الإيمانية على قوى الشر، وهو

نفس المفهوم الذى يحقق صورة الفارس الذى ينقض على فريسته. ومن منطلق صور الحوريات اللاتسى ينتصرون على الأشرار فى العالم الدنيوى، هناك حوريات مهمتها إبراز مفهوم الانكصار، وهى رؤية مزدوجة ما بين وظيفة الإلهة نيكى Nike ووظيفة المخلص القادم بالنصر الإلهى، فتلك التركيبية يمكن متابعتها فقط على زخارف النسيج القبطى. كذلك من الطبعى — كما هو فى فن النحت — أن تنتشر صور الإلهة أفروديتى وقصة مولدها من العذم وتخرج بجسد عارى من الصدفة، واستخدام الإلهة أفروديتى قد يندرج تحت طقس الولادة للمسيح فى المذهب المصرى، فلدينا على سبيل المثال قطعة من النسيج صورت فيها أفروديتى واقفة دلال حنية قائمة على صودين، على الرغم من أن الحنية تشبه الصدفة الرومانية، إلا أن إقامتها على صودين بزخارف تيجان نباتية أوجد علاقة بين مفهوم الحنية فى الديانة المسيحية ووظيفة أفروديتى الإلهية فى الأسطورة اليونانية (شكل ١٦٠، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٧١، ١٧٢، ١٧٤، ١٧٥).

هناك العديد من الموضوعات الأسطورية الهلنستية، والتي قد تبدو كإرشاف مفتوح أمام فناني النسيج آنذاك، فيمكن اعتبار أن من أهم العناصر الموضوعية فى النسيج القبطى كانت شخصية إيروس إله الحب عند اليونانيين، فقد استغل بصورة كبيرة تعبيراً عن وظيفته الحقيقية كرسول قادم من عند الإله إلى البشر، وهى وظيفة واكتب تطور العقيدة ولا سيما فى مصر مع انتشار الرهبنة والمفاهيم الروحية، ومن هذا المنطلق صور إيروس طفلاً عارياً نقي يعبر عن براءة الطفولة ونقاها، وبالتالي اتخذت له العديد من الأوضاع الخاصة مثل أن يلهو زملاء له فى حديقة، أو يركبون الدرافيل فى البحر، أو يعزفون على الآلات موسيقية، أو يستخدمون وظيفة الرسول القادم من السماء حاملين معهم أكاليل الزهور المعبر عن النصر وهى إحدى الطقوس الجنائزية والوظيفية الأولى للإله إيروس فى العقائد اليونانية القديمة. حالة اللهو والعبيث وصور الأطفال العارية وسط النباتات والزهور (شكل ١٥٩، ١٦٩، ١٧٠) هى حالة فنية سكلندرية الطابع منذ العصر البطلمى، ولكنها كانت فى نفس الوقت تعبر عن ثقافة المجتمع آنذاك، وبالتالي لم يمانع الفنان القبطى فى استخدامها للتعبير عن حالة من النشوة والتفاؤل والانكصار. إلا أن تلك الأساطير اليونانية التى استخدمت بصورة مكتفة

فى فن النسيج القبطى لم تستمر طويلاً فقد تقلصت بعض الشئ فى القرن السابع، واختفت تماماً فى القرن الثامن الميلادى، ويمكن القول بأن مرحلة ازدهارها قد تراكبت مع مرحلة ازدهار فن النحت القبطى عموماً حتى منتصف القرن الخامس تقريباً، وإن ظلت بعض العناصر الأسطورية العامة مثل الكنتاور وكوبيد والحوريات وبعض تأثيرات الصور الديونيسية - كعناصر زخرفية قبطية بعد أن طغت عليها الأساليب الفنية التجريدية والتحويرية فطمست المعالم اليونانية فيها.

من خلال هذا المنطلق، يجب أن نشير إلى الجانب المصرى فى النسيج القبطى، وإعله من الجانب الموضوعى قد يأتى فى المرتبة الثانية بعد للموضوعات الهلليستية، وذلك ربما يرجع إلى أن فن الزخرفة على النسيج لم يكن متداولاً بصورة مكثفة فى الفن المصرى القديم، حيث انتصرت الزخارف فقط على الفايروز نباتية أو هندسية قليلة صورت على قطعة القماش، وبالتالي لم تكن هناك موضوعات مصرية فرعونية يمكن رسمها بقوة مثل الموضوعات الهلليستية، وعلى الرغم من ذلك، فإن للموضوعات التى اختيرت من الفن المصرى القديم حدث لها نوعاً من التمديح ليؤكد روح العصر، بل أن تلك الموضوعات لم تندثر مثل الموضوعات الهلليستية بل استمرت فترات طويلة فى الفن القبطى ولا سيما صورة القديس الفارس.

وقد أتت شخصية الفارس فى الفن القبطى دوراً هاماً كما أسرنا من قبل فى فن النحت، ولكن فى النسيج القبطى اختلطت بها عناصر فنية مختلفة. وتعتبر صور الفارس نموذجاً للموضوعات المولدة فى تقبل أية تأثيرات فنية يمكن أن تجد قبولاً فى الفن القبطى، فعلى الرغم من الأصل المصرى الواضح فى شخصية حورس وانقضاضه على عمه ست وخلص البشر من الأشرار، فإن تلك الصورة قد جُست على أنها نموذج للفارس المسيحى القوى الذى يستطيع أن يتغلب على شوره هو أولاً وشهواته ورغباته والابتعاد عنها والاختراط فى ملك الرهبة والتكين ونقاء الروح، كما أن هذا النموذج اتخذ أثناء الاضطهاد كحافز للقديسين للشهداء الذين ضحوا بأرواحهم من أجل نصرته المسيحية، مثل القديس جرجس والقديس الفارس ميخائيل، وبالتالي فموضوع الفارس قد استخدم بتركيب معينة لخدمة أكثر من موضوع، كذلك ومن ناحية الأسلوب الفنى نجد أن للفنان القبطى استخدم فى صور الفارس عناصر مصرية

ومسلمانية وسورية وذلك من أجل أن يعطى شعاراً قومياً أو دولياً لشخصية الفارس، كما أنه من ناحية أخرى يعطى المنظر مزيداً من الابتكار الزخرفى الأسطورى وهو الأهم هنا، فاندماج الأساليب الفنية معاً والمبالغة فى تصوير الوحش للفتين أو التمساح أو أى حيوان غرالى يستخدم، كان بمثابة طابع أسطورى فى الفن القبطى مستحب ومرغوب فيه. (شكل ١٧٦ - ١٨٠)

ولم تقتصر صور الفارس على شتركه فى القضاء على فلول الشر فى المجتمع القبطى فحسب، بل لأن الطابع العلم للمجتمع المصرى تحت الحكم الرومانى هو طابع صسكرى فى المقام الأول، ولأن تلك الملامح العسكرية الرومانية والجنود الرومان هم عناصر يمكن رؤيتها بصفة مستمرة فى المجتمع المصرى، ولأنهم مصدر القوة والسيطرة والاستبداد، فقد تأثر - بدون شك - الفنان القبطى بتلك الحالة، وأصبحت صور الفارس الذى يمتلك جواده ركن حاكم فى مفهومه السيكولوجى صوماً، وبالتالى أدت وظيفة الفارس دوراً إيجابياً فى تنمية قدراته الفنية ولا سيما فى النسيج، فالفارس أصبح هو المُنقذ والمُخلص، بل أسلوب زخرفى تجردى فقم فى معظم الزخارف النسيجية يمكن أن يصور منفرداً، أو يصور وتحيط حوله مجموعة من الحيوانات تتضرع إليه فى خضوع تام، فقد أصبح رمزاً للمسيح المنقذ مثل صورة الراعى، وهو المدلول التصويرى المصرى القديم الذى ظل حتى مراحل البدئية للمسيح المصرى. فلدينا مجموعة من القطع النسيجية بصورة الفارس بموضوعاته المختلفة من خلال مفهوم التجريدية والتحويرية لرمزية وترجع إلى القرنين السابع والثامن للميلادى، كما احتل الفارس ركناً أساسياً فى بعض الأناجيز الزخرفية بصورة متكررة وفى أوضاع مختلفة وهو يدل على أن الفنان فى القرن السادس وما بعده، حاول أن يوظف الموضوعات التى يحتاج إليها بأكثر من صورة ومدلول ووظيفة تخدم ظروف مجتمعه آنذاك، وتبر عن أهدافه الدينية والفنية.

قد تبدو الموضوعات المستوحاة من الكتب المقدسة (المهدين القديم والجديد) قليلة إلى حد ما أيضاً بالمقارنة بالموضوعات الأسطورية اليونانية، وربما يرجع ذلك إلى عدم قدرته على توظيف تلك الموضوعات برويته الشخصية وكذلك عدم قدرته على استخدامها مثلاً فى الطقوس الجنائزية محلية الطابع، فصور القديسين والتديسات

والعزراء والمسيح، صور تكاد تكون قليلة جداً أو نادرة فيما عدا التراكيب التي ظهرت عقب منتصف القرن الخامس، والتي تمثلت في صور العزراء والطفل المسيح أثناء الرضاعة، وكذلك صور التكريس فهي نماذج متأثرة أو مركبة على أصول مصرية الطابع، غير ذلك من الموضوعات التي قد يصعب وجودها في المنسوجات القبطية، ونعتقد أنها جاءت بسبب عدم شيوع تلك الموضوعات في الفترة المبكرة حتى القرن الخامس الميلادي، فإن موضوعات تلك الفترة مع قليل من التغير والتعديل كانت بمثابة أرشيف ينهل منه الفنان القبطي في المرحلة التالية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين (شكل ١٨١).

وعلى الرغم من ذلك فإن قصص الأنبياء التي دونت في العهد القديم قد تركت تأثيرها في الموضوعات القبطية لما لها من خصوصية في إبراز موضوعات حيوية تهم الديانة المسيحية المحلية في مصر، مثل الخلاص والعقاب والخلود والنعن والصحاب التي عاينها هؤلاء الأنبياء، فجد موضوعات صورت على المسيح مثل قصة اضحية إبراهيم (شكل ١٨٢)، وكذلك قصة ذبيحة إسحاق، وعناصر من قصة سيدنا يوسف وأخوته ورحلته إلى مصر، وصور للهي دلود، وقصة يونان والحيوت، إلا أنها لا تزال قليلة، وذلك لأن تلك الموضوعات — على الرغم من شهرتها بصورة مكثفة في الفترة المبكرة حوالي القرنين الثالث والرابع الميلاديين — إلا أنها ولمفهوم حالة الفصل بين اليهودية والمسيحية التي حدثت خلال نهاية القرن الرابع الميلادي، قد أدت إلى محاولة المسيحيين لإيجاد موضوعات أسطورية خلسة بهم، وبالتالي حلت موضوعات القديسين الأوائل وصور الفرسان والقديسين الشهداء محل صور الأنبياء، كما ساهم الانشقاق اللاهوتي الحادث، والذي شغل القاطنين عليه في المسكرين للشرقي والغربي بالبحث عن جذور مسيحية وليست يهودية تخدم مذهبهم وتدعم آراءهم وهو ما حدث في نهاية القرن الخامس وبداية السادس للميلاد.

وقد تضمنت الخزاف القبطية على المنسوجات أنواعاً متعددة من الخزاف الهندسية والنباتية، ولكن هناك مدارس فنية في مصر في حوالي القرنين الخامس والسادس الميلاديين، استخدمت وطورت فقط تلك الخزاف الهندسية، وظهرت أنماط هندسية غاية في الروعة والتعقيد، كما أنها ساهمت في انتشار غزلة السومك الذي كان

يسفخذ بخيوط ذهبية اللون على أرضية باللون البنى، هذا الطراز يمكن إرجاع بدايته الأولى إلى نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادى ولكنه استمر فى الانتشار وربما حتى القرن العاشر الميلادى، ولسهولة استخدامه انتشر بصورة كبيرة فى مصر، فقد استخدمت فيه كافة العناصر الزخرفية الهندسية بتركيب إبداعية خاصة، كما أنه فى المراحل الأولى منه حوالى القرنين الخامس والسادس الميلاديين اندمجت فيه بعض الصور الأسمية أو الحيوانية كوحداث منفصلة إما فى منتصف القطعة وتحيط لها الزخارف أو فى أحد جوانبها تاركة للزخارف الهندسية بقية القطعة.

وقد يكون المزيد من الأشكال الهندسية وتنوعها سمة مميزة للزخارف الفنية بعد القرن الخامس، فالتكوينات المربعة المتداخلة والدائرية والمثلثية للشكل والسادسية والمثمنة والمعينات هى زخارف استخدمت لسهولة تنفيذها على النموج القائم على تقاطع السداة وللحمة، ولأن عناصر هذه الزخارف كانت إما عبارة عن شرائط زخرفية تحيط بالموضوعات، أو تكون أشكالاً معقدة ومركبة ومجدولة تعطى للمنوج استباق خاص ورولق معين، وغالباً ما توحى تلك الأشكال المعقدة بالمركزية المسيحية أو (السر) التى تحيط بها جميع عناصر الحياة من كل جانب، فإن هذا التكوين الفلسفى كان قائماً آنذاك فى تفسير تلك الأشكال المعقدة المركبة حول مركز وسطى توضع فيه زهرة، أو بورتريه عام لديونيسوس، أو دائرة منقطة أو صليب أو شجرة أو غيرها من الرموز التجريدية التى ترمز للمسيح، وهى رؤية فلسفية دينية لعنصر زخرفى انتشر بصورة كبيرة فى النموج القبطى، كما أنه سوف يكون طرازاً إسلامياً بعد ذلك مع إحلال رموز خاصة بالإسلام محل تلك الرموز المسيحية (شكل ١٨٣، ١٨٤).

وقد يطول الحديث عن العناصر الزخرفية على المنسوجات القبطية، وذلك لأن للزخارف القبطية قد شهدت تدعيماً خاصاً فى فن النسيج، وبالتالي فمعظم الأصول الزخرفية القبطية النحتية أو المعمارية، ما هى إلا نماذج مكررة من زخارف النسيج، فيما عدا بعض الزخارف الهلليينسية أو المصرية القديمة التى ظلت قائمة فى المنسوج القبطى ربما حتى الفتح العربى، ولا سيما زخارف التمججات (موج البحر) أو زخارف المياندز، كما أن للزخارف المصرية قد تبدو واضحة فى الأفاريز الشريطية (الكلاوى) سواء كانت من عناصر نباتية أو هندسية أو مجرد خطوط عرضية ملونة. وهنا يبدو

التأثير طبيعياً من أجل المعالجة والرؤية العامة، كما أنه كان يخضع لروح وثقافة العصر آنذاك وطرازه، ففي بعض الأقاريز حلت صور آدمية وحيوانية محل الزخارف الهندسية أو النباتية، وهي عبارة عن وحدات صغيرة بعضها نُفِثت بجانب زخرفي والآخر نفذ بغرض إبراز الموضوع.

وهناك أقاريز أخرى نجدها تصور مجموعة من الميديات للاثريّة أو المربعة أو على شكل معين متصلة ممّا كسلسلة على طول الإقريز، وتحتوي كل ميديّة على حيوان يمكن أن يكون حيوان واحد، أو أكثر مثل الأرنب والأسد والكلب والتمر والأغنام وبعض الطيور وكذلك النسر، وهي مصورة بطريقة محدودة أو تجريدية كعنصر زخرفي أدبي. في بعض الأحيان نجد على الشريط الكلاسيكي صور لشخصيات آدمية تقف بطول الشريط وهي تمثل صور للراعي للصالح دافع بورتريه دلّري، أو جانب من قصة إبراهيم وذبيحة إسحاق والعمل، اثنان من الملائكة يحاصران أسد خرافي يستعدون للقضاء عليه، وهي تمثل تركيب زخرفية مضطربة تمكّن روح العصر واضطراباته ومتغيراته من ناحية الأسلوب والموضوعات (شكل ١٨١، ١٨٢، ١٨٦، ١٨٧).

قبل أن نختم الحديث عن الزخارف الفنية في النسيج القبطي، نذكر الإشارة هنا إلى رؤية جديدة يمكن إثباتها في فن النسيج القبطي، فالباحث المدقق في بعض الموضوعات يجد أن للفنان حاول أن يجسد بعض المشاهد الموضوعية ولكن بروية تمثيلية، ففن التمثيل التجريدي هنا قد يكون صعب الوصول إليها دون إدراك لحجم المعاناة التي كان يعاني منها في سبيل إطلاق حريته وإبداعه الفنية، فحين معالجة عدم إدراك الفنان القبطي الحرية الإبداعية جعلته يتحرك في نمو بطيء نحو التمثيل المحسوس من خلال لوحاته الفنية، فعلى سبيل المثال تبدو ملامح وجه الفارس الذي يطمئن التدين واتجاه عيونه ناحية المشاهد، كمشهد تمثيلي رائع، كما أن حركة الأرجل الأمامية للجواد المرفوعة إلى أعلى والمبالغة في الرفع، قد تعطي انشجاً تمثيلاً واضحاً، نفس الشيء يمكن إدراكه في صورة الراقصة وحركة الأيدي مع اتجاه العيون ناحية اليسار فحين الحركة هنا قد تعطي أكثر من معنى للفنان وتجدد له حيوية خاصة بالنسبة للعمل، وبالتالي فإن التمثيل هنا قد أعطى للفنان حرية التخيل، ولتخيّل أعطاه

التجريد وجعله قادراً على إبراز حركته الإبداعية في مجال التجريد والتحوير لنف النسيج.

وإذا كانت تلك هي رؤية الفنان، فإنها في المقابل كانت هي كذلك أنواق المشاهدين أو المستخدمين لتلك القطع بتلك الزخارف، ومن ثم يمكن إدراك مفهوم التجريدية على المنسوجات القبطية كسمة عامة في مصر آنذاك.

ومع دخول العرب مصر فقد أورت الأقباط المسلمين تلك الرؤية التمثيلية القائمة على التحوير والتجريد والأسلوب الزخرفي المبالغ فيه، ولأنه كان يتفق مع مفهوم الديانة الإسلامية آنذاك، ازدهر فن النسيج في مصر على مستوى الأقباط والمسلمين خلال الفترة ما بين القرن السابع وحتى التاسع الميلادي، ثم كان الازدهار الأكبر في القرن الحادي عشر على أيدي الفاطميين، والتي ساهمت كحكومة مسلمة واعية آنذاك في كسب الأقباط وتشجيعهم على استمرار إبداعهم الفنية للمساهمة في نهضة الدولة الفاطمية، وبالفعل ازدهر الفن القبطي مرة أخرى في تلك الفترة وسيطرت على الأساليب الفنية القبطية والإسلامية أساليب زخرفية واحدة وأنماط فنية متقنة معاً ومختلفة فقط في الرموز والأشكال المسيحية أو الإسلامية المختصة بالمقيدة.

تبادل الأقباط والمسلمين العناصر الزخرفية، وأدت اللغة العربية دوراً مشتركاً في هذا التبادل بصفة خاصة بعد أن قبلها الأقباط في العهد الفاطمي، وقد تمثلت العناصر الزخرفية آنذاك بالزهور والأشكال الهندسية والأشكال المعقدة أو المركبة بين عناصر نباتية وهندسية معاً، وتناقصت بشدة الأشكال الأدمية، إلا أنه بعد انتهاء عهد الفاطميين فقد انضمت الزخارف النسيجية وانضمت للتأثيرات القبطية فيه شيئاً فشيئاً أما التأثيرات الإسلامية الوافدة من سوريا ولغرب والأندلس، وأصبحت للعناصر القبطية شبه معزولة وغير متوفرة تماماً، غير أن هذا لا يمنع أن عناصر زخارف النسيج التي استخدمت في أوروبا على سبيل المثال منذ القرن التاسع وحتى مشارف عصر النهضة كانت متأثرة إلى حد ما بالتكوين القبطي، ولا سيما في الفن الإيطالي والأيرلندي والرومانسكي، ويبدو أن الاتصالات الكنسية مع كنيسة الإسكندرية وكذلك الحروب الصليبية قد ساهمت في خروج تلك الأنماط لتؤثر في الدول الأوروبية، كذلك وجود منساجون أقباط في الأندلس عمل على تقريب وجهات النظر الفنية بينهما، بينما أدى



المذهب الأرثوذكسي المشترك بين كنائس روسيا مثلاً والإسكندرية والصرب والأكراد إلى تأثير النسيج الخاص بهم ولا سيما في السجاد الكردي بالعناصر الزخرفية القبطية كالتصميمات الهندسية متعددة الألوان والمفوجرامات المتمدة على الأطراف والتكوين ذو المسره، وأصبحت سمعت فنية هامة هناك ربما حتى مطلع القرن السادس عشر الميلادي.

## مراجع الفصل الرابع

## فن النسيج القبطي

حول مشاكل التاريخ في نسيج القبطي، راجع:

-Geijer, A., A History of Textile Art, London, (1979), pp. 23-24.

-Emery I., The Primary Structures of Fabrics, Washington, The Textile Museum, (1980), pp. 78-84.

محمد عبد الفتاح السيد سليمان، دراسة في فن النسيج القبطي، جمعية الآثار بالإسكندرية، (١٩٩٣)، ص ٧-٩.

-Van Hooft, P.M., An Introduction to Coptic Textiles; in: Coptic Art and Culture, Cairo, (1990), pp. 119-121.

-Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969), pp. 10-13.

-Renner, D., Die Koptischen Stoffe in Martin Von Wagner Museum der Universität Würzburg, Weisbaden, (1974), pp. 21-22.

## أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

\* حول صناعة النسيج في مصر القديمة، راجع:

-الفريد لوكس، المواد والصناعات المصرية القديمة، ص ٢٣٥ وما بعدها.

\* حول أنواع القنب والكتان المصري القديم، راجع:

-الفريد لوكس، نفسه، ص ٢٢٩-٢٣١.

\* حول معلومة أرسينوى وهي مجموعة من البرديات عثر عليها في كرايس ونشرت

عام ١٩٨٣، راجع:

-Gazda, E., Karanis, An Egyptian Town in Roman Times, Discoveries of The University of Michigan Expedition to Egypt, (1924-1935), Ann Arbor, 1983, pp. 8-15.

\* حول الكتان كحرفة زراعية وصناعية في مصر، راجع:

-الفريد لوكس، نفسه، ص ٢٣٦-٢٣٧.

-Forbers, R., Studies in ancient Technology, Vol. 1, Leiden, (1956), p. 14.

-Zaloscov, H., Ägyptische Wirkereien, Stuttgart, (1962), pp. 13-14.

- Pfister, R., Les textiles du tombeau de Toutankhamon, Rev., des arts asiatiques, XI, (1937), pp. 207-218.
- \*حول الأصواف المصرية حتى العصر القبطي، راجع:
- Herodotus, Historia II. 81.
- Diodorus, I, 6.
- الفريد لوكاس، نفسه، من ص ٢٣٧-٢٣٨.
- Grube, E., Studies in the Survival and Continuity of Premuslim Traditions in Egyptian Islamic Art, JARCE, I, (1962), p. 75.
- Marzouk, M., Alexandria as a textile Centre 331, B. C. - 1517 A. D., BSAC. 13, 1948, pp. 115-124.
- Van Hooft, P. M., op. cit., pp. 120-121.
- سليم حسن، مصر القديمة، ج٢، ص ٨٦.
- \*حول صناعة النسيج في عهد الدولة البطلمية وفي العصر الروماني في مصر  
(كصناعة دولية ملكية)، راجع:
- Kuhnel, E., La tradition Copte dans les tissus Musulmans, BSAC. 8, (1938), pp. 80-81.
- محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، ص ١٠.
- Marzouk, op. cit., p. 116.
- Kendrick, Catalogue of Textile from Burying grounds in Egypt, London, (1921), Vol, 111, p.9.
- Trilling, J., The Roman Heritage, Textiles from Egyptian and The Eastern Mediterranean 300 to 600. A. D. The Textile Museum, Washington. D. C., (1982), Vol. 21. pp. 11-13.
- عن الأثقال والمنازل وتطورها، راجع:
- معداد ماهر، النسيج القبطي، من ص ١٦-١٧.
- Forbes, op. cit., pp. 235.
- الفريد لوكاس، من ص ٢٣٥ وما بعدها.
- Newberry, E., P., Beni hassan, I, Pls. XI. XXIX., 11. Pls. IV, XIII.
- Crow G., foot, Hand Spinning in Modern Egypt, in Ancient Egypt, Banfield Museum, (1928), pp. 110-17.
- عن طرق النسيج المختلفة في مصر، راجع:
- Kuhnel, op. cit., pp. 80-81.
- Hooper, Handloom Wearing, London, (1980), p. 17 ff.
- Trilling, op. cit., pp. 96-97.

- Pfister, P., Le role de L'Iran dans Les textiles d'Antinoé, Arts Islamica, (1948), pp. 13-14.
- Bellinger, L., Textile Analysis, Early Techniques in Egypt and The Near East, in (Textile Museum Workshop Notes) No. 6, (1952), pp. 1-6.
- Lamm, C. J., and Charleston, R. J., Some Early Egyptian Drawloom Weavings, BSAC, 5, (1939), pp. 193-199.
- سمعان ماهر، نفسه، ص ١٦-١٧، النسيج الإسلامي، ص ٢٣.
- عبد الرحمن عمار، تأريخ فن النسيج، القاهرة، (١٩٧٤)، ص ٨٤-٨٦.
- محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ١٢، ١٣.
- \*حول الألوان على المنسوجات المصرية حتى العصر المسيحي، (المصباغة)، راجع:
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ٢٤١ وما بعدها.
- Helck, W., & Otto, E., Lexikon der Ägyptologie, (1985), 41, VI Wiesbaden, pp. 58 ff.
- Plinius, Historia Naturalis XXXV. 42; XXXIII, 57, XXXV, 25, 27.
- Herodotos, Historia IV, 189.
- \*حول برديات الألوان (بردية هولم في سنوكهلم) وبردية X في متحف لندن، راجع:
- Pfister, R., Teinture et alchimie dans L'orient hellenistique, Sminarium Kondakobianum, VII. (1935), pp. 39-42.
- الفريد لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.
- Oliver F. W., The Flowers of Mareotis, Norwich Naturalists, Society, IV, (1938), p. 140.
- محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ١٣-١٤.
- Peter, I, Textilien aus Ägypten in Museum Rietberg, Zürich, 1976, P. 14.
- Van Hooft, T., op. cit., p. 127.

### ثانياً: النسيج المصري والفن القبطي

- \*عن الزخارف والرسومات القبطية على النسيج، يمكن الرجوع إلى مجموعة من المراجع طبقاً للمحتوى في الفصل بترتيب الأمثلة والموضوعات.
- \*حول البورتريهات النسيجية وعلاقتها بفن البورتريه الشخصي في العصر الروماني، يمكن الرجوع إلى:

-Walker, S.- and Bierbrier, W., *Ancient Faces*, (1998), no. 1111, 116, 180.

-James, T., ZG. H., *A Painted Linen Shroud*, in (The Classical Tradition) *The British Museum Yearbook*, I, (1976), pp. 224-225.

-Wulff, O.- and Volbach, W. F., *Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabungen in den Staatlichen Museen*, Berlin, 1926, nos 11442, 11443, Pl. 79, 4652, Pl. 21.

-Trilling, op. cit., nos. 4,6,7, 31-32, no. 43.

-Geoffroy- Schmeiten, B., *Fayum Portraits*, London, (1998), pp. 10-12.

\*حول مفهوم التجريدية في صور النسيج، أسبابها وحدود استخدامها، راجع:

-ديانا وولفر، المنسوجات القبطية منذ اليونان حتى الفترة العربية، (مجلة فنون عربية)،

العدد السادس، المجلد الثاني، (١٩٨٢)، بغداد، ص ص ٧٧-٨١.

-عزت قادوس، وجوه السيدات على المنسوجات القبطية، (ندوة جامعة عين شمس عن المرأة في العصور القديمة)، نوفمبر ١٩٩٩، (تحت الطبع).

-Koptische Kunst, Christentum Am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 268, 264, 339, Comp., No. 47, and no. 262, 267, 279, 280, 331, 332, 333, 335, 337, 342.

-محمد عبد الفتاح السيد، دراسة لقطع من النسيج القبطي من مقتنيات جمعية الآثار

بالإسكندرية، جمعية الآثار بالإسكندرية، دراسات أثرية وتاريخية، (١٩٩٣)، ٨،

الإسكندرية، ص ص ٥٠-٧٠.

\*حول الموضوعات المصورة على النسيج القبطي، راجع:

-ديانا وولفر، نفسه، ص ص ٧٨-٨٠.

-Trilling, op. cit., pp. 80-100.

-Dimand, M. S., *Early Christian Weavings from Egypt*, B. M. M. A., 20 (1925), pp. 55- 58.

-Beckwith, J., *Coptic Textiles*, CIBA Rev. 12, 133, (1959), pp. 2-27.

-Arensberg, S. M., *Dionysos, A Late Antique Tapestry*, Boston Museum, Bulletin, 75, (1977), pp. 4-25.

-Crowfoot G.M., and J. Griffiths, *Coptic Textiles in Tow Faced Weave with Pattern in Reverse*, J. E. A. 25, (1939), pp. 40-47.

- Du Bourguet, P., La datation des tissus Coptes, Bullelin de La Societé française d'Egyptologie, 13, (1953), pp. 60-67.
- Geijer, A., A Silk from Antinoé and The Sassanian Textile Art, Orientalia Suecana, 12, (1963), pp. 3-36.
- Kajitani, N., Coptic Fragments, in Japanese Textile Art, Kyoto, 13, (1981), pp. 6-77, Sp., 33-34, 50-56.
- Lenzen, V., The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt, Univ. of California, Pub. in Classical Archaeology 5, (1960), pp. 1-38, Sp., 32-33.
- Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969).
- Shapherd, D., An Icon of the Virgin, A Sixth Centuy Tapestry panel from Egypt, Bulletin of The Cleveland Museum of Art, 56, 3, (1969), pp. 90-120.
- Lewis, S., The Iconograpgy of The Coptic Horsemen in Byzantine Egypt, J. A. R. C. E., 10, (1973), pp. 27-64.
- Renner, D., Spätantike figurliche Purpurwirkerien, in (Documenta Textillia) Festschrift für Sigrid Müller- Christensen, Munich, (1981), pp. 82-94.
- Wessel, K., op. cit., (1969), pp. 186-187.
- عن الزخارف القبطية على النسيج، انظر الجزء الخاص بالزخارف القبطية في الفصل الخاص بالفنون الصغرى.
- أيضاً:
- Gerspach, M., Coptic Textile Designs, New York, (1987), pp. 1-30.
- Wilson, E., Roman Designs. British Museum, (1999), pp. 23-28, Pl. 24,30.
- محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، (١٩٩٣)، ص ص ٥٦ وما بعدها.
- Trilling, op. cit., nos. 69, 80-84.

## الفصل الخامس

### الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

#### تقديم

احتلت الفنون الصغرى مساحة كبيرة من الفنون والثقافة القبطية، بالنظر الفنية الخاصة عند المصريين قد تبدو متأصلة آنذاك فى أعماله، وهى المحرك للطبيعى لعناصر المجتمع، وذلك لأن الفن فى تلك الفترة لم يكن مقيداً أو ولداً عليه أو موقفاً لإبداعه، بل أن المقومات الفنية آنذاك عبرت عن ثقافته فى حرية متكاملة، وبالتالى انعكس ذلك على كافة الفنون للصغرى التى كان يتعامل معها بصورة بسيطة مواكبة للحركة الفنية المعاصرة له.

تميز الفن القبطى بالحديد من النماذج التى تدخل فى تصنيف الفنون تحت مصطلح (الصغرى)، سوف نعرض من خلالها الأعمال العاجية، والمنحوتات الخشبية، والأيقونات، والأدوات الكنسية (الخدمة اليومية)، ونختتم بالتعرض إلى ملحق تفصيلى مرسوم للحديد من الأنماط الزخرفية فى الفنون القبطية عموماً.

#### أولاً: المشغولات العاجية

عرفت مصر للمشغولات العاجية منذ أقدم العصور، وعلى الرغم من عدم توافر مصدر أساسى للعاج فى مصر الذى كان يستمد من سن الفيل أو ناب جاموس البحر، إلا أنه كان من الأنماط الفنية التى عثر عليها فى مصر فى عهد ما قبل الأسرات، ويحتمل أن يكون مصدره تلك العلاقات الودية للقدية بين مصر وجنوب النوبة ووسط أفريقيا منذ القدم (بلاد الزنوج)، بلاد بونت، بلاد جنتيو، بلاد كوش، وكلها أراضي أفريقية تقع فى جنوب مصر.

ظلت تلك الصناعة منتشرة في مصر عبر العصور الفرعونية، إلا أن الانتشار الحقيقي لها والازدهار الفني الواضح اتخذ طريقاً جديداً في مدرسة الإسكندرية الفنية تقريباً في العصرين اليوناني والروماني، حيث زاد الاهتمام بالمشغولات العاجية وتنوعت أساليب نحتها ووصل إلى مكافئة مرموقة في الدقة والإتقان والبراعة، وغلب عليه الوضع التزييني في الفن، بل واستغل في العديد من الحرف الفنية إما من ناحية التطعيم أو الترميع أو في بعض الأحيان يصيغ العاج بالون معينة ليكون لوحة فنية عالية المستوى. وقد عرفت عملية صبغة العاج الملون في مصر منذ عهد الدولة القديمة، وكانت الألوان التي استخدمت في تلوين العاج هي الأحمر والأسود بدرجة كبيرة بينما عثر على اللون الأخضر نادراً في بعض القطع، وكان الاكتفاء بلون واحد يعطى أكثر من درجة عندما يصيغ فوق النحت البارز، وبصفة خاصة للون الأحمر الذي يعطى نوعاً من القداسة والعظمة للقطعة العاجية المنحوتة.

ومع انتشار المسيحية في مصر ازدهرت المشغولات العاجية بصورة كبيرة وبصفة خاصة الملون منها، حيث زاد عدد الألوان المستخدمة من أحمر وأرجواني وقرمزي وأصفر ولزرق وأخضر، واحتلت الألوان المقصمة مثل الأرجواني والأزرق مركزاً متميزاً في كل لوحة عاجية، وبالتالي انتقل العاج من كونه جزء تزييني في اللوحة إلى لوحة تصويرية متكاملة تبرز جانباً من المفهوم الديني المتوارث في مصر، ونظيراً لصغر حجم تلك المشغولات بصفة دائمة فقد انتشرت بشكل واضح في جميع متاحف العالم، فقد لا يخلوا متحف من عرض جزء فني من العاج القبطي الذي تميز بموضوعاته الحيوية وأساليب فنه التي تشمل دائماً إلى وجدان المشاهد دون اعتراض حتى ولو كانت بعيدة في أسلوبها عن الأنماط الهلنستية المعروفة من قبل.

ومما لا شك فيه أن الإسكندرية وكافة المدارس المصرية التي تعاملت أو أنتجت تلك المشغولات العاجية لم تكن وحيدة في العالم الروماني، بل كان هناك تنافس شديد في هذا الفن بين المدارس الفنية المختلفة في الشرق والغرب، فر أنطاكية والسوس وروما وروندس وبعض دويلات بلاد الغال وغيرها من المراكز، إلا أن هذا التنافس قد وصل إلى قمته بين مدرسة أنطاكية والإسكندرية، حتى أننا في العصر الروماني المتأخر، يخلط علينا للكثير من التأريخ أو التصنيف الفني أو الموضوعي بين



المدرستين وبصفة خاصة في الفترة ما بين أواخر القرن الرابع الميلادي وحتى القرن الثامن الميلادي، فلا يمكن بسهولة الوصول إلى أصل للقطعة العاجية مصرى أو سوري، تلك المناقشة كان مرجعها بلا شك مستوى الدقة الفنية والموضوعية المستخدمة من التراث المسيحي آنذاك في البلدين، كما أن للتجاور في العقيدة ووضعها في بؤرة الأحداث الدينية والسياسية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين جعل لهما صفة فنية مميزة قريبة فيما بينهما مختلفة عن غيرهم في تلك الفترة.

عموماً فقد حاول مؤرخو الفن العاجي في العصر الروماني المتأخر والبيزنطي المبكر أن يقسموا المراحل التاريخية للمشغولات العاجية إلى فترتين: الأولى انطبعت عليها حالات التأثير بالكلاسيكيات الفنية من ناحية الموضوع والأسلوب الفني، وهي الفترة التي ترجع من نهاية القرن الثالث وحتى نهاية القرن الخامس الميلادي. والفترة الثانية التي تميزت بالموضوعات القبطية وكذلك الأساليب الشعبية في اللحت على العاج قد تنتمي إلى القرن السادس أو ما بعده، وهي فترة نقلت فيها بشدة أعمال العاج للمصرى عموماً، ويحتمل أنه أصبح من المواد العضوية النادرة في المجتمع المصري وربما ارتفع سعر الحصول عليه أيضاً. عموماً تلك الاتجاهات قد تعكس ظروف المجتمع آنذاك قبل وبعد مجمع خلقدونية.

استخدم العاج في تصوير موضوعات متميزة من الحياة الدينية للقبطية في مصر، بل أنه ساهم بصورة غير مباشرة في توليد المذهب المصري من خلال تصوير بعض الموضوعات التي تهدف إلى ذلك.

ونحاول هنا أن نقدم رؤية جديدة لتفسير تلك الموضوعات ونحاول أن نقسّم إلى غرض الفنان وحدهم للوصول إلى ماهية الروح الفنية المعاصرة له آنذاك من خلال مجموعة من الموضوعات المميزة، والتي تجمع بين التأثير الكلاسيكي والمصري القديم وروح العصر المسيحي في مصر. (شكل ١٩٦-١٩٨)

لدينا قطعة نحّية من العاج عبارة عن تمثال صغير مقلد ٦ × ١٠ سم عثر عليه في مصر، وهو محفوظ حالياً في متحف Merseyside County في ليفربول (شكل ١٩٦)، التمثال يصور الراعي الصالح يحمل كبشاً فوق كتفيه، وهناك كبشان أسفله يرفعان رأسيهما إلى أعلى. وتنتمي لمطاف وأساليب العمل من الناحية الفنية

والموضوعية إلى بدايات القرن الرابع الميلادي، الراعي هنا يشبه أورفيوس، ولقفاً يرتدي تونيكاً بحزم وطرفها السفلي مزين بكورنيش مزخرف، وفوق رأسه قبعة سورية المسماة بالقبعة الفريجية Phrygian Cap وهي من النوعة التي تربط تحت الذقن. أما للكباش الأخرين فهما ولقان في خضوع ينظران إلى أعلى تجاه الكباش المرفوع فوق كتفي الراعي، وهناك جزء من جزع شجرة في خلفية المنظر. تلك هي حدود المنظر من الناحية الوصفية، ولكن هناك تماذج تصويرية عديدة لمنظر الراعي، ولكن مسألة النظرة الخاضعة للكباش إلى أعلى تعطى دلائل تصويرية غالية في الأهمية في أساليب الفن المصري في القرن الرابع، فمن المعروف أن صور الراعي مع الكباش كان دائماً في حالة لهو وحيث في الأرض، ولم يصوروا دائماً في حالة خضوع وتأمل، وبالتالي فإن الفنان أراد أن يمسك حالة دينية في تلك النظرة العلوية، وكأنهما يتمنيان أن يخالوا نفس الحظ الذي ناله صاحبهم فوق كتف الراعي، تلك الأحاسيس الدينية في العمل، قد تعطى إلى حد ما نوعية الخشونة الواضحة التي قد تبدو على الأجسام. صوماً في المنظر نجد مفهوم الاختلاط السوري والمصري في أن الحاج يبدو موكباً في استخدام غطاء رأس سوري واضح كما أن أسلوب تحت الملابس به تأثيرات سورية وبصفة خاصة الجزء السفلي من التوليك. وعوماً يمكن ترجيح أن تكون القطعة إما من الإسكندرية أو الفيوم، وإن كانت بعض الآراء قد تحدد أسلوب تحت أهلها في المرحلة الثالثة، وهو ما ذهب إلى تأريخ القطعة بالقرنين السادس والسابع الميلاديين، ولكن الأصول المصرية التي يمكن المقارنة بها لصور الراعي، تؤكد أن مناظره لم تستمر إلى تلك الفترة المتأخرة، وإن حدود انتشار هذا المنظر في مصر طبقاً للأدلة الأثرية لا يتعدى القرن الخامس الميلادي، وهو ما يؤكد أن تأريخ اللوحة يقع في الفترة ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

من الموضوعات الرائعة من الناحية الفنية تحت بارز على Pyxis، (صندوق صغير للعطور أو الزيت أو السجور) يحتوي على منظرين أطوريين يختصان باحتفالية إله النيل في مصر، الصندوق من القرن السادس الميلادي. المنظر الأول يمثل جانب من الاحتفال بعيد النيل (وفاء النيل) وهو يضم خمسة من المشاركين في الاحتفال مضجعين على أريكة، اثنان على الجانب الأيمن ومثلهم

على الجانب الأيسر، ويرفون أيديهم التي تحمل أطباق، بينما نجد أشخاص على الجانبين كخدم يقومون الأطباق للجالس، في منتصف المنظر نجد سيدة تكلل بطة موجودة على طبق أمامها فوق منصة خشبية، ونلاحظ أن ثلاثة من الجالس في الخلف ينظرون باهتمام بالغ ناحية الطبق، بينما الرابع ينظر لأحد الخدم، وهو أسلوب فني رائع باستخدام نظرة العين لخدمة الموضوع وتفاصيله وإعطاء واقعية رغم تدهور الأسلوب الفني. نلاحظ أن السيدة ترتدى ملابس بسيطة وبينما يتحلى عنقها بعقد ثمين، وهو تناقض فني تميز به الفنان القبطي عموماً في أعماله الفنية، زخارف المقاعد تبدو متأثرة بزخارف التوابيت الجنائزية، بل أن المنظر على الرغم من كونه يمثل جانب من احتفالية دينية، إلا أنه يمكن تفسيره على أنه جزء من وليمة جنائزية، منتقاة من التراث الإيزيسى الخاص بالاحتفالات للتبليّة الجنائزية أيضاً (شكل ١٨٨).

المنظر الثاني يحتوي بداخله على منظرين بطريقة التوازي، على اليسار نجد سيدة تستند على تمثال لأبي الهول، وتحمل إكليلاً من الزهور والفواكه في يدها، ويحتمل أن تكون زوجة إله النيل (نيلوس)، وهي مرتبطة بالنهر وأبي الهول ومفهوم الخصوبة من ناحية الأجسام المرحلة وعادة ما يعرف هذا التشخيص بتجسيد شخصية مصر. وعلى الرغم من فقدان أجزاء كثيرة من صورة السيدة، إلا أننا يمكن تمويض ذلك في صورة نيلوس للنموذج الذكري لتشخيص مصر ونهر النيل، وهو هنا يجلس في شكله المعتاد في المصريين البطلمي والروماني، على اليمين نجد مجموعة من الأطفال يلعبون، بينما يحمل هو في يده قرن للخيرات، بعض العلماء فسروا هذا القرن بأنه مجداف أو لدفة السّنة تشير بها الحياة في مصر، وهي لا تزال أشياء خاصة مرتبطة بنهر النيل في مصر، ونلاحظ أن الفنان جعل المنظر بأكمله وكأنه داخل النهر حيث ارتفع بزخارف النهر (المياه) حتى الربع العلوي من الصندوق على جانبي المنظر.

ويبدو الأسلوب الفني هنا مرتبطاً بالحديد من صور إله النيل على المنحوتات القبطية ومنحوتات اهناسيا، والتي تضم أسلوب فني يهتم بالوجود على حساب القياسات الجسمانية كما هو واضح في صورة نيلوس، ولكننا نلاحظ بعض التأثيرات السورية في تسريحة الشعر الخاصة بالمنظر الأول للمحتفلين، بينما الأسلوب المصري يبدو واضحاً في الوجوه الممتلئة التي تميزت بها للمنحوتات للعاجية منذ القرن الخامس الميلادي.

مما لا شك فيه أن مدلول تصوير إله النيل والاحتفال به آنذاك، كان جزءاً من التراث الشعبي المصري منذ القدم، لكن هذا لا ينفي أن العقيدة المسيحية استغادت كثيراً من تشخيص نيلوس في الفن القبطي الهالف، فهو نموذج لحالة تشخيص الآلهة على الأرض، وكذلك نموذج للتعامل البشري - الإلهي معاً من حيث تبادل المنفعة بالعبادة والاحتفال، وبالتالي صار نيلوس يحمل صفات عديدة من السيد المسيح كالخلاص والمُنقذ بفضل خيراته، فقد صور على صندوق آخر وبجانبه معجزة السيد المسيح (واهب الحياة) في إقامة لعازر (شكل ١٨٩)، وهي نماذج تؤكد أن هناك تراكيب فنية شعبية فرضت نفسها في تحديد سمات هذا الفن في الفترة ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين في مصر.

أيضاً من اللوحات التي تعكس إلى أي مدى ظلت التراكيب الأسطورية متوفرة في الفن المصري آنذاك، صندوق Pyxis من العاج عليه جزء من الاحتفالات الديونيسية - الإيزيسية في تراكيب مختلطة، وهذا الصندوق يضم لوحتين (شكل ١٩٠) الأولى: صور عليها ثلاثة أشخاص واقفة مدعمة بلؤلؤ الأكانثوس Akanthos، في المنتصف يقف الإله ديونيسوس Dionysos يرتدي عباءة تلف حول النصف السفلي من جسمه يمسك في يده اليسرى Thyrsos وفي اليمنى يمسك كأس الكنتاروس، تحت الإناء نجد نمر رأسه مرفوعة إلى أعلى يتأهب ليلقط قطرات الخمر المنسكب من الإناء. على يمين ديونيسوس نجد جارية تحمل طيلة ترفعها خلف رأسها، يحتمل أن تكون أحد المياندات (وصيفات الإله ديونيسوس) بينما على اليسار نجد أحد الساتير Satyr يرتدي رداءاً ربما يكون من جلد الغزال حول خصره، وحول رقبته جلد النمر، ويحمل فوق يده اليمنى Pedum أو Shepherd's Crook عصا لها خفاف يستخدمها الراعي في محاصرة أغنامه، وعلى كتفه الأسر يحمل قربة مملوءة بالخمر المقدس، المشهد عموماً يعبر عن جانب معتاد بكامل عناصره من الاحتفالات الديونيسية، كما أنه يلقي الضوء على أهمية الخمر المقدس كأحد الرموز المسيحية المبكر آنذاك. علماً بأنه في كثير من الأحوال كان ديونيسوس يعتبر نموذجاً للمسيح مستوحى من التراث الإيلينستي.

اللوحة الثانية على غطاء الـ Pyxis تصور امرأة ترتدي بيبلوس Peplos فوق الكتفين مربوط من عند الخصر، وتحته هيميتيون طويل وتحمل في يدها اليسرى

Cornucopia قرن الخيرات، وفي يدها اليمنى دفة سفينة غير واضحة إلى حد ما، وتبدو تلك السيدة إلهة، ولكن نلاحظ التركيب المختلفة باستخدام رموز متعددة من مخصصات آلهة أخرى كإيزيس وأفروديتي وتيخى إلهة الحظ أو الصحة، ولكن بالربط بين الموضوعين، نجد أن بعض العلماء ذهبوا إلى أن تكون الإلهة المصورة هي تيخى - فورتونا إلهة الحظ والصحة، ومن هنا ذهبوا إلى أن هذا الصندوق خاص بحفظ الأوبية، وإن كان هذا الاتجاه لا يبعد الاحتمال الآخر بأن تكون الإلهة إيزيس رمز للخصوبة في اللوحة، وبالتالي فإن هذا المنظر يعكس مضمون تلك التركيب المختلطة ومتغيرات العصر من الناحية الدينية. الأسلوب الفني متأثر إلى حد ما بالتأثيرات الهلنستية وكذلك الإحياءات الزخرفية الواضحة في اللوحة الثانية، وهذا لا يمنع أن الفنان كان مدركاً لكافة المخصصات الإلهية المصورة للآلهة، وأن مفهوم الاستخدام هنا يعكس الانطباع الشعبي من ناحية الأسلوب الفني الذي بدأ مع نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادي.

تلك الأمثلة التي صورت جانباً من الموروث الحضاري في تلك الفترة - سواء كان فرعوني الطابع أو هلينستي - كان يولكب روح الفن صوماً المتمثلة في فنون النسيج والنحت والتصوير الجداري، وأن المعين ولحد من ناحية مصدر الموضوع أو الأسلوب الفني. ولدينا نماذج عديدة تؤكد هذا المعنى وتوظف العمل الأسطوري كما سبق وشرحنا في النحت لخدمة العقيدة الجديدة، فجد موضوعات أوروبا وزيوس (شكل ١٩٤)، واغتصاب جايوسيديس بواسطة النسر المشخص لرب الأرباب زيوس (شكل ١٩٧)، والذي ارتبط مع مفهوم الهبوط الإلهي على الأرض وإخضاع المؤمنين له مع رمزية النسر التي صارت بعد ذلك أحد الرموز الخاصة بالعناية الإلهية. وكذلك من الموضوعات الهامة محاكمة باريس بواسطة مجلس الآلهة (شكل ١٩١)، وأسطورة هيراكليس وأسد نيميا، ومناظر لربات الفنون وأبوللو وأرتميس (شكل ٢٠٥)، وغيرها من الموضوعات الأسطورية الهلنستية الطابع والتي عكست مضمون الثقافة الشعبية لمصر آنذاك.

من أهم اللوحات التي تحتوى على مناظر أسطورية ورموز متعددة تخدم مفهوم العقيدة الجديدة، منظر للوحة من الجاه على وجهين (شكل ١٩٢)، الوجه الأول تبرز

فيه شخصية هيليوس إله الشمس الواقف جهة اليسار على عربة يجرها الحيوان الأسطوري الكنتاور Centauros على البحر حيث يوجد ثلاثة من الـ Tritons تريتون وهم من آلهة البحر يمارسون الرياضة داخل البحر بجوار بعض لكائنات البحرية - من المفترض أن للتريتون من أتباع الإله بوسيدون ولكنهم هنا يعمرون عن مفهوم للتراكيب المختلطة التي سادت في التراث الديونيسي في الفترة المتأخرة. أما هيليوس فيحمل في يده اليسرى الشعلة الخشبية Thyrsos (أحد الرموز الديونيسية) وفي يده اليمنى يحمل كأس الكنثاروس Kantharos، ويسانده أحد الساتير باهتمام واضح في نظرتة إلى الإله، أما الكنتاور فتجده يحمل كنثاروس كبير مملوء بالخمير المقدس. في النصف العلوي نجد فارس صغير يتقدمه أحد الساتير ينفخ في آلة موسيقية Whelk-blowing، وهي من المحتمل أن تعبر عن الفداء الإلهي للروحاني الخاص بالاحتفالات الديونيسية، هنا يظهر أحد الساتير في مرحلة وسطى بين هذا المنظر والمنظر العلوي، ويبدو وكأنه هابط أو صاعد إلى السماء، يحمل في يده دلو من الخمر المقدس، ويحمل فوق كتفه سلة فواكه وهي أحد الرموز الغنومسية - المسيحية ويبدو أنه قادم بها من السماء إلى المؤمنين على الأرض، والذي يمثلهم هذا الفارس الذي يتبع الساتير، ويبدو ذلك واضحاً إذا ما نظرنا إلى الجزء العلوي من المنظر، فنجد فيه منظر جمع ثمار الفواكه والكروم وعصاة عصر العنب وتجهيز الخمر المقدس حتى يصل إلى تلك العربات التي تجرها الثيران تمهيداً لوصولهم إلى الأرض. تلك التراكيب بين الخمر المقدس والوسيط (الساتير) وسلة الفواكه ومفهوم الفارس الصاعد إلى السماء، بالإضافة إلى التراكيب المختلطة بين مخصصات الإله أبولو وديونيسوس وهيليوس، كانت تعتبر من المفاهيم الدينية في العقيدة الغنومسية - المسيحية المبكرة، والتي استوحت بصورة غير مباشرة من الشعر الأورفي الذي كان من أهم أسس الاحتفالات الديونيسية التي كانت تدل على معاني الخطيئة والمعاناة والموت والهروب من الجحيم عن طريق التدخل الإلهي المباشر على البشر أو بتجسيد مفهوم العناية الإلهية كأحد الموضوعات التي كانت محور تعاليم تلك الفترة حوالي منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السادس الميلادي.

الوجه الثاني من اللوحة يحمل نفس التراكيب للكونية المعبرة عن الملاحة بين البحر والأرض والسماء، فنجد فيه الشخصية الرئيسية هي سيلين Selene إلهة القمر، وهي من أنصاف الإلهي في الميثولوجية اليونانية، وتظهر راكبة عربة يجرها اثنتان من الثيران إلى أعلى من داخل أعماق البحر المملوء بالكائنات البحرية المصاحبة لها والمحيطة في نفس الوقت بالإله Thetis ثيتس التي تستقر أسفل المنظر مستعدة على صخرة وهي عارية في الجزء العلوي من الجسم، وتمسك بقرن الخيرات في يدها اليسرى واحد الكائنات البحرية في اليسرى. نلاحظ أن الإلهة سيلين تمسك في يدها الشعلة الخشبية، وهي تقابل المنظر الآخر ليهابوس، كذلك نجد في حركة استعداد مواكبة لحركة العربة والثيران، كذلك الرداء الذي ترتديه يبدو مولكباً لذات الحركة حيث اصطنع منه الفنان شكل الهالة فوق الرأس المعبر عن روح المصير في تصوير الآلهة وللقديسين. ويظهر فوق الثيران أحد المتأثير عالياً متجهاً جهة اليمين يستعد ليلفخ في آلة موسيقية وهو في نفس الوقت يمسك بيده اليسرى للجام الذي يجز الثيران، وبجانبه نجد سيدة عارية تحمل صينية فارغة، الجزء العلوي من المنظر نجده يمثل الكائنات السماوية، فنجد اثنين من المخلوقات متكئين أسفل شجرة زيتون يحتل أنهما يمثلان أنصاف الآلهة Horai للمختصين بالمحصولات الموسمية وجلب الخيرات في الفصول الأربعة، على اليمين نجد إيروس وهو يهز جزع شجرة الزيتون لوصنع منه أكاليل الزهور للفوز الإلهي للمؤمنين، وعلى الجانب الأيسر نجد أفروديتي داخل الصدف معبرة عن مولد الآلهة من العدم، وأسفل إيروس نجد كلب صغير يلتقط ثمرة زيتون من أيدي إحدى الآلهة Horai ويبدو أنه ليس له علاقة بالمنظر. ويندرج التعليق على موضوع اللوحتين عموماً تحت مفهوم هبوط وصعود الآلهة وبصفة خاصة التركيز على أنصاف الآلهة الذين يحملون الصفتين الإلهية والبشرية في الأساطير اليونانية، كما أن المنظر يوحي بتجديد أهم الرموز المسيحية المستخدمة بعد ذلك وأن دورها في الميثولوجية اليونانية قد لا تختلف كثيراً عن مفهومها في المسيحية وبصفة خاصة استخدامات الخمر المقدس والكنثاروس وشجرة الزيتون والغذاء الإلهي للتأثير وغيرها من الرموز المختلفة.

من الموضوعات النادرة والطريقة التي صورت على العاج للقبلى، لوحة من العاج لمائلة مسرح تجيد تجسيد بعض الشخصيات التراجيدية والكوميديّة معاً (شكل ١٩٣)، السيدة ترتدى خيتون سميك مربوط من المنتصف بشريط معقود، وفوق الخيتون نجد عباءة ملفوفة فوق الكتفين، تحمل سيف في جانبها الأيمن وتمسك بيدها اليمنى آلة الليرا بمسبحة أوتار، وفي اليد اليسرى تحمل ثلاثة أقنعة مسرحية ما بين تراجيدية وكوميديّة، وترتدى قناع غريب الشكل يبدو وكأنه سلة مقلوبة ذات شرائط تتطاير إلى الخلف، شكل الشعر يبدو مستعاراً (باروكة). تقف السيدة ومخصصاتها بداخل إطار زخرفى رائع فى الشكل والصناعة وهو عبارة عن شريط من أوراق الأكانتوس المفتوحة، كبيرة ومنحوتة بشكل دقيق وعميق ومتناسق، وهو يؤكد أن القطعة ليست من السرقات الشعبية، بل أنها نفدت خصيصاً لتلك الممثلة وملامح شخصية لها. وقد سر بعض العلماء هذا الموضوع على أنه لقطة مسرحية لتلك الممثلة التي عرفت بالبانطوميم Pantomime تمثل فيها الشخصيات التي تملك بالأقنعة الخاصة بهم، وهو أداء تمثلى شائع فى المسرحيات الإغريقية، ولكن الغريب فى الأمر أن تكون الممثلة سيدة، وهذا المجال فى الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين ظهرت فيه تلك اللوعة من النساء يقمن بأداء أدوار مسرحية خاصة فى الاحتفالات للتذكارية والدينية وقد اكتب ذلك شهرة الممثلة الإمبراطورة ثيودورا زوجة الإمبراطور جستنيان وبالتالى رجع بعض العلماء أن تكون تلك القطعة خاصة بها أو أن شهرة الممثلات فى تلك الفترة جعلت إحداهن تطلب أن تلحظ على العاج بتلك الطريقة المقننة، على العموم فالقطعة لا تزال تحصل اختلافات عديدة فى تفسيرها، ولكن أهم هذه الاختلافات أن القطعة من مصر وأنها تحمل أسلوب لفن النحت المصرى فى القرن السادس الميلادى الذى تميز بوجود ممثلة بدون تعبير، مع الاهتمام المتزايد بالزخارف الطاغية على عناصر العمل، جميعها مميزات للنحت العاجى فى مصر خلال القرن السادس الميلادى، فهل كان فى مصر آنذاك ممثلات ذو شهرة كبيرة تواكب إتقان هذا العمل؟

بجانب هذا الكم من الموضوعات الأسطورية القديمة فى العاج القبلى، سيطرت كذلك بعض الموضوعات المسيحية فى مصر آنذاك على بعض القطع، من أشهر تلك القطع نموذج القديس أبو مينا بين الجمالين وجانب من قصة حياته، المنظر مصور فوق



صندوق Pyxis ينقسم إلى منظرين (شكل ١٩٥)، الأول خاص بقصة استشهاد أبي مينا في سلسل قصصى رائع، يبدأ بمنظر المحكمة، ونجد فيه القاضى أو الحكم يجلس فوق كرسي بدون ظهر منحني ناحية اليسار ويمسك كتاب الحكم بيمينه، وعلى يساره نجد سلة ليست ذات علاقة بالموضوع، وعلى يمين للحكم نجد منظر إعدام أبو مينا، الذى يبدو فيه بدون ملابس فى النصف العلوى من الجسم ورداء فقير بستر عورته من أسفل، وهو منحني فى وضع الإعدام مربوط الأيدي من الخلف، ويقف أمامه للقيام بإعدامه يرتدى تونيكاً قصيرة ذات حزام وسروال طويل، ويرفع سيفه ويجذب مينا من شعره ويهم بقطع رقبته، خلف القديس مينا وإلى أعلى قليلاً نجد الملك فى وضع طائر يستعد لاستقبال روح القديس مينا عقب إعدامه، وعلى يمينه نجد ثل صغير وشجرة، ويبدو أنهما من أساليب استغلال الفراغات المحيطة بالمنظر أو فواصل بين المنظرين.

المنظر الآخر نجد فيه القديس أبى مينا فى مشهد الشهير بين الجمليين يرتدى تونيكاً قصيرة وحذاء طويل وعبرة عن Chlamys المزينة بـ Tabion وحول رأسه هالة، ويقف عند مدخل أو هيكل جنازى يشبه للناسكوس الخاص بحالات الخلود قائم على عمودين ذى بدن مفقود، وهى حالة فنية معروفة فى الفن القبطى تدل على القداسة، أو تدل على أن هذا الهيكل يمثل المكان المقدس الذى دفن فيه القديس وأصبح رمزاً للحجاج المسيحيين فى مصر والمعالم البيزنطية فى الإسكندرية، إلى جواره وعلى الجانبين نصف جمع من الحجاج وكأنهم يقتربون من الهيكل وهذا الجمع مكون من سينتين من اليسار ورجلين من اليمين.

الصندوق يصور جانباً من حياة القديس أبى مينا فى مقره فى مصر، وهو نموذج معاد العثور عليه فى ثلاثة مراكز هامة فى تلك الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين، هم الإسكندرية وسوريا والقسطنطينية، وهى مناطق شهدت شهرة أبو مينا، والمنظر يؤكد أن الصندوق نُحت فى الإسكندرية وأنه نموذج من القرن السادس لتلك النوعية من المشغولات الفنية المرتبطة بمواسم الحج لدير القديس أبى مينا فى الإسكندرية، كذلك نجد أن أسلوب تحت الملابس والوجوه الممتلئة وغياب القياسات الجسمانية، جميعها ظواهر نحتية عثر عليها فى مصر على العاج والنسيج، وهذا بالتأكيد لا يمنع أن بعض العلماء ذهبوا على اعتبار أنه من الصعب تحديد الفواصل

التقنية لصور أبو مننا بين المراكز الثلاثة التي شهدت اهتمام خاصة بقصته، كذلك وجود أماكن مقدسة له في تلك المناطق، ولكن تركيبة المنظر الخاصة بحالة الإعدام ومنظر التقديس ما هي إلا تراكم موضوعية تخدم مفهوم المسيحية في مصر، وبصفة خاصة لحظة الاستشهاد ثم الفوز بالتقديس في العالم الآخر، وهي فكرة ولكتبت التعاليم الغنوسية المسيحية في مصر خلال القرن الخامس والسلام وضرورة البحث عن حالة تقديس للمسيحيين الأوائل الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل العقيدة الجديدة وهو مفهوم استمر في الفن القبطي حتى الفتح العربي.

أيضاً تجتهد الموضوعات المصورة على العاج إلى تصوير المسيح وجانب من معجزاته الشهيرة، فلدينا مشط من العاج محفوظ في المتحف القبطي (شكل ١٩٩)، عليه زخارف نحوتية بارزة تبين جانب من بعض معجزات السيد المسيح، مثل إقامة لعاذر من موته، وشفاء الأعمى، ويتبع فيها الأسلوب الشعبي الذي تميزت به منحوتات القرن السادس الميلادي. أيضاً لدينا لوحة من العاج عبارة عن ميدالية دائرية يحتمل أنها لثلاثة أعقد، بداخلها صورة نصفية آدمية تقيسة أو متضرعة في حالة إبهال، واللوحة تحمل مواصفات تصوير الوجوه في القرن الخامس، مثل الوجوه المثلثة والالتزام بغطاء الرأس واتساقية العيون والشم الصغير، كما نلاحظ عدم وجود قياسات جسمانية واضحة بين الجسم والأيدي، وتبدو القطعة من أهم المنحوتات العاجية التي تؤكد انتشار خام العاج واشتراكه في العديد من الأعمال الفنية.

كذلك من المتحف القبطي الذي يحتوى على العديد من النماذج العاجية المختلفة ففى الفن القبطي، نجد صندوق خشبي للزينة في خلفياته زخارف عاجية عبارة عن حشوات رقيقة بنقوش ملونة تصور سينتين تستعدان للزينة لدخل هيكل أنيق مزود بمناظر (شكل ٢٠٠)، ويبدو أن هذا الطراز السوري الأصل قد نفذ في مصر منذ حوالي القرن السادس تقريباً، وشاع استخدامه في العصر الإسلامي بعد ذلك وهو يمثل واحداً من أهم أساليب الزخرفة المركبة من العاج وأنواع غالية للثمن من الأخشاب من الارو والزنن وخشب الأبنوس الأسود. وفي بعض الأحيان كانت تطعم الزخارف ببعض الأحجار الكريمة والفيروز بجانب الحشوات العاجية، فقد كان من الفنون المتألفة في

مصر، ولم نثر على نماذج شعبية منه بل أن معظم النماذج التي عثر عليها تعبر عن أنه صنع لطبقات متميزة نظراً لارتفاع أثمان الخامات المستخدمة شكل (٢٠١، ٢٠٢).

وقد أصبح العاج منذ القرن السادس الميلادي يدخل كحشوات خارجية في المصنوعات الخشبية، بل أنه احتل مكانة مميزة وثابتة في ديكورات الكتانس وبصفة خاصة الأبواب والأحجية الخاصة بالهيكل الأوسط وحامل الأيقونات، ولكن لا يمكن الجزم بدقة تلك الصناعة بصورة كبيرة إلا مع دخول العرب إلى مصر، فقد عملوا على جلب العاج بكميات كبيرة الأمر الذي جعله في متناول الجميع مما زاد من استخدامه وازدهار فنونه.

ولم تكن للمشغولات العاجية قاصرة على الصناديق واللوحات والحشوات الخشبية، بل استخدمت في عمل مجموعة من الأولي وبعض الحليات مثل الأساور والخواتم (شكل ٢٠٣)، ولدينا في المتحف القبطي بعض الأولي التي دعت عليها مناظر دينية مثل قصة بشارة العذراء، وأتية مخصصة للكحل الخاص بالزينة عليها بعض السخاريف الهللمسية (شكل ٢٠٤)، كما أن العاج استخدم كلوحات لحمل بعض السقوش الكتابية. ولكن من أقدم استخدامات العاج في العصر المسيحي، استخدامه الجنائزي، فقد عثر على بعض اللوحات العاجية للصغيرة التي تصور مجموعة من الحوريات الماريات الهاتمت للرقصات في أوضاع كلاسيكية تبعث جانب روحاني ملائكي (شكل ٢٠٢، ٢٠٣)، وهو المفهوم الذي أسره بعض العلماء على أنه استخدام غنوصي وضمن الأسرار المقدمة، ولم يفسر إلى الآن وظيفة تلك اللوحات في المقابر وبصفة خاصة مقابر مدينة ألتينوى التي اكتشفها (جايت) في أواخر القرن قبل الماضي، عموماً فإن وظيفة تلك اللوحات تعطى لنظراً عن مقدار التغير الذي أصاب الفن عموماً بالاهتمام بالمفاهيم الروحانية، وأن هؤلاء الهاتمت مثل ربات القنوق أو هن يمثلن نماذج من الوسائط الإلهية الذين يحملون العناية الإلهية ويحرسون بها المتوفى المؤمن، ولدينا في المتحف القبطي العديد من تلك النماذج التي عثر عليها في بعض المقابر القبطية، وهي ترجع إلى القرن الرابع الميلادي تقريباً.

أما الاستخدام الأخير للعاج فكان المرسوم منه، وهي مجموعة من اللوحات العاجية محفوظة في المتحف القبطي تعود تقريباً إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي،

ويحتمل أنه قد تم العثور عليها في مقبرة لفنان أو هي لوحات لم يتم نحتها بعد، فقد تم تلوينها بالخطوط الحمراء والسوداء، وهي تمثل بعض المناظر الطبيعية للصماء، فملى إحداها نجد بطة وسط بعض النباتات وزهرة اللوتس، وعلى الأخرى غراب أو نسر فوق شجرة مورقة بأزهار، ولثلاثة نجدها تصور أحد الملائكة على هيئة كيوييد يرتدى عباءة أرجوانية ويحمل سلة فولكه ربما يقدمها للمتوفى، فكيوييد وهذه الرموز كانت أحد المخصصات الجلاتزية في الفن المصيحى فى مصر وخارجها (شكل ٢٠٨).

من هنا نجد أن خام اللعاج من المواد العضوية التى اهتم بها المصريون بصورة كبيرة منذ أقدم العصور وحتى الفن القبطى، وأنه من السهل أن نتبع تداخلات هذا الخام فى العديد من اللوحات والمشغولات اليدوية الفنية التى تعكس قدرة الفنان المصرى على إنتاج أعمال دقيقة ورائعة تحت أى ظروف قهرية تحول أن تعطى قوة الدفع الثقافية أو الفنية.

## ثانياً: المشغولات الخشبية

احتلت المشغولات الخشبية جانباً هاماً من تطور الفن القبطى فى مصر بل يمكن القول بأن المصريين لم يظهروا إنتاجهم الفنى المعبر عن إبداعات فنية غاية فى الدقة والروعة للنحت الخشبى إلا مع بداية العصر المصيحى فى مصر، وهذا لا ينفى أنه مسروروث قديم عند أجدادهم الفراعنة منذ أقدم العصور، ولكن كمية المنحوتات الخشبية التى عثر عليها فى مصر وتعود للفترة المصحية فى مصر قد تفوق مثيلاتها فى عصور أخرى، وهي كافية لتعبر عن تمكن الفنان المصرى من هذا الخام وكذلك توافر أنواعه المتميزة فى مصر فى تلك الفترة مثل خشب الجميز والبنق والمنط والأل والنخيل والدوم، بالإضافة إلى استيراد أنواع أخرى من الخارج مثل الأرز وخشب الجوز والجلوط والمساج، وهي أنواع كانت مستخدمة قديماً، وبالتالي تعود الحرفى والفنان المصرى على استخدامها فى تزيين الأثاث المنزلى وصناعة الأبواب والهياكل والسقوف الخشبية بالإضافة إلى الأعتاب والأحجية الهيكلية، وكذلك بعض الأدوات الخاصة بحياته اليومية، كما أنه استخدم الأخشاب فى عمل أفاريز زخرفية تحمل

زخارف كتابية أو نحتية بارزة محاطة بأقاريز هندسية أو نباتية. تلك الاستخدامات تطلبت بالطبع أعمال نجارة على قدر كبير من الدقة والحرفية المطلوبة، وهى مهنة عثر عليها فى مصر بصورة كبيرة ولا سيما فى العصر الرومانى المتأخر والفترة المسيحية حتى الفتح العربى.

من أهم الموضوعات التى استخدمت فى الزخارف الخشبية الموضوعات الانبثاقية المستوحاة من الاحتفالات المصرية بإله النيل، وهى المناظر التى تجسد خيرات مصر بصفة دائمة، وفى بعض الأحيان تستخدم الفنان الأوان من أجل إضافة جانباً من الواقعية على العمل الفنى، فيتم تلوين الزخارف النباتية والأشجار والأشكال الهندسية بألوان متضادة حتى يحقق نوعاً من الانسجام بين الأوان وعناصر نحت اللوحة. ويجب أن نؤكد أن ظاهرة تلوين الأخشاب أو تطعيمها بالذهب أو الفضة كانت نوعاً من الممارسات اللونية للقدمية، ويحتمل أن حالة للتدهور الاقتصادى جعلت الفنان يلجأ إلى الأوان بدلاً من استخدام الذهب والفضة. فى المتحف القبطى لدينا بورترية مرسوم على لوحة خشبية لمسيحة فى وضع جنازى، وهو يمثل أولى المراحل الفنية التى تم التعامل بها مع الأخشاب بواسطة الأوان، وهو تأثير ربما كان نابهاً من ظاهرة تصوير البورتريهات الشخصية فى العصر الرومانى فى مصر، ولكن التطور الآخر الذى حدث بعد ذلك، هو البدء فى نحت تلك الأشكال المرسومة، وهو ما نجده على سبيل المثال فى جانب من الصور النبتية الأسطورية لأحد التماثيل (سوبك) أو إله الشر أو الإله المحب لسكان مدينة الفيوم عموماً، وبالتالي أصبح للتصاميم رمزاً للشر وهو رمز مركب بين اتخاذ كحامي من الشر، أو هو جزء من المركبات العضوية لنهر النيل، وبالتالي انتشرت زخارفه فى الفن القبطى عموماً وبصفة خاصة للمتحولات الخشبية، التى تصوره دائماً يسبح فى مياه النيل وسط أزهار اللوتس ونباتات مختلفة (شكل ٢٠٩).

هذا الاستخدام يعود إلى القرن الرابع الميلادى، وقد غلب عليه إضفاء بعض الرموز المسيحية مثل الأسماك وبعض الطيور وأشكال علامة علف والصلبان. كما احتلت مناظر الصيد جانباً هاماً من تلك المشغولات الخشبية (شكل ٢١٠، ٢١١)، فالصيد هنا كان نوعاً من المغامرة الروحية للراهب أو المؤمن، وهو اختبار دنى للقضاء على شمولته ورغباته المتمثلة فى نوعية الحيوان الذى يرغب فى قتله

والسيطرة عليه، فأغلب تلك الحيوانات كفت أسطورية أو حيوانات شرسة قوية من الأسود والذئبة والتمور والتنين وغيرها، وبالتالي فإن مهنة الصيد وحرفته في الفن قد انتقلت من الجانب التزييني الذي يعبر عن القوة للدنيوية في العصور القديمة واليونانية الرومانية، إلى وظيفة جديدة تعبر عن القوة الروحية في الفن القبطي، لذلك ارتبطت بصورة كبيرة بالإستياج للقسى سواء في التصوير الجدارى داخل القلايات أو في المنحوتات الخشبية، أو في الزخارف للمسيحية.

ومن الموضوعات الشهيرة التي صورت على الأخشاب أيضاً صور دخول المسيح المنتصر إلى مدينة اورشليم وسط ترحيب الجموع من أهالي المدينة وهي تحمل سعف النخيل رمز الانتصار والسلام والخير الذي عم عليهم بوجود المسيح بينهم، تلك اللوحة المحفوظة في المتحف القبطي (شكل ٧١١) تمثل نوعاً من الأسلوب الشعبي في نحت الأخشاب، فعلى الرغم من حجم العمل والأشخاص المصوريين والذي يصل عددهم حالياً على اللوحة إلى عشرة أشخاص، وربما كان أكثر من ذلك في اللوحة الأصلية، إلا أن أساليب الحركة والعمق قد تبدو شعبية إلى حد ما من ناحية الملابس وحركة الأيدي والخشونة الواضحة في أسلوب النحت وبصفة خاصة في الجزء الذي صور فيه المسيح، والذي حاول الفنان أن يعبر بكثير من الزخارف في الخلفية، وبالتالي فإن العمل على ضخامته من الناحية الموضوعية إلا أنه نموذج للفن المحلي في مصر، وقد استعاض عن ذلك الفنان بالنقش العلوى الذي يوضح الحدث، وهو أسلوب استخدم كثيراً في القطع الفنية التي توضع في الكنائس وتكون مرئية من المشاهدين، ومن ثم يمكن إدراك المعنى دون الخوض في التفاصيل الفنية للوحة. هذا الأسلوب يزيد من مفهوم المحلية في مصر تقريباً خلال القرن الخامس الميلادي.

وقد استخدمت المشغولات الخشبية أيضاً في موضوعات التكريس للأساقفة والقديسين وهو تصوير القديس وسط فجوة منحوتة على أشكال متعددة إما هيكلية - بيضاوية مثل الحنية أو دائرية أو مستطيلة الشكل، يصور بداخلها القديس إما وفقاً مثل صورة القديس شنودة من القرن السادس الميلادي يحمل في يده الكتاب (الإنجيل) (شكل ٢١٢، ٢١٤)، هذا الوضع عُرف بوظيفة التكريس. وفي بعض الأحيان يصور القديسين حاملين إما الصليب الطويل (الملائكى) وحول رؤوسهم هالة القديس، أو يرتدون تاجاً

إلهياً (مثل تاج الإلهة تيخي أو إيزيس) ويحملون بعض أغصان الزيتون وسلة مملوءة بالفواكه، واستمرت تلك الظاهرة منذ القرن الخامس تقريباً وحتى القرن العاشر الميلادي كظاهرة فنية تستخدم من خلال المشغولات الخشبية (شكل ٢١٧، ٢١٨).

إن أهم الاستخدامات الخشبية الباقية إلى الآن من الفن القبطي، هي صناعة الأثاث والأبواب والهياكل الخاصة بالكنائس المصرية، والتي احتفظت — رغم حالات التجديد والتعديل لها منذ تلك الفترة إلى الآن — بالعديد من النماذج القديمة التي تعبر عن إمكانية الفنان المصري في الفترة المبكرة من إتقان وتوظيف خام الأخشاب وزخرفته ومشغولاته الفنية لخدمة العقيدة الجديدة، فلدينا على سبيل المثال أقدم القباب الخشبية السلي توضع فوق المذبح خلف الهيكل أو حامل الأيقونات، وهي لا تزال محفوظة في المتحف القبطي بعد ما عثر عليها في كنيسة أبي سرجة بمصر القديمة (شكل ٢١٦)، والتاريخ المحتمل لها يعود للفترة ما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين، القبة قائمة على قاعدة مربعة الشكل يحملها أربعة أعمدة ذات قواعد مربعة الشكل محدد بالبريز تحتية أسطوانية الطابع، يحتمل أن القبة كانت ملونة لوجود بعض آثار السكوك أو الطبقة الجصية التي توضع قبل الألوان، ويحتمل أن تكون وظيفة التلوين على السكوك نوعاً من إخفاء رداءة نوعية الأخشاب المستخدم والذي يبدو واضحاً في القبة دون بقية لأخشاب القاعدة والأعمدة.

ومع دخول العرب مصر وبصفة خاصة في العصرين الفاطمي والأيوبي، ازدادت حركة المشغولات الخشبية وبصفة خاصة الأبواب والنوافذ والهياكل، وشهدت للكنائس تطوراً واضحاً في استخدام اللوحات الفنية المفضضة والمحشوة بالعاج في أشكال هندسية ونباتية وموضوعية أيضاً، ويحتفظ المتحف القبطي بالعديد من تلك الأمثلة التي تعود لفترة ما بعد القرن الثامن الميلادي تقريباً حتى العاشر الميلادي في أشكال مختلفة من الأبواب والهياكل عثر عليها في بعض الكنائس المحيطة بالمتحف حالياً، مثل كنائس القديسة بربارا وأبي سرجة والمعلقة والأنبا تادرس وغيرها (شكل ٢١٥).

مما لا شك فيه أن أساليب النحت على الأخشاب كانت تخضع بصورة لكيدة لنوعية الخام المستخدم، وبالتالي فإن الفنان الماهر هو الذي يتغلب بأسلوبه الفني على عدم إبراز رداءة الخشب نفسه، هذا المفهوم جعل هنا نوعاً من السطحية في أغلب

الأعمال الفنية الخزفية، تلك السطحية توضح عدم إبراز العمق في اللوحة بالمقارنة بالأفاريز المنحوتة على الأحجار، ويضاف إلى ذلك أن نوعية لميع الخشب وعروقه قد تجبر الفنان على عدم إبراز تفاصيل دقيقة مثل ملامح الوجوه وثيابا الملابس وبعض الزخارف الأخرى، وعلى الرغم من كون ذلك سمة فنية في الفن القبطي عموماً في تجريد وتحوير الأشكال الفنية والاتجاه إلى الرمزية الصماء، إلا أن وظيفة الخام هنا قد تزيد هذا الاحتياج وتثبته، وهو الأمر الذي جعله يلجأ إلى استخدام الألوان والمستوى على الأخشاب لتفادي تلك العيوب، كما أنه لجأ بعد ذلك في الفترة المتأخرة (نهاية القرن السادس وحتى الثامن الميلادي) إلى استخدام الرموز الهندسية والنباتية بكثرة لتفادي تصوير الأتوميين والحيوانات والانحناءات الموكلة لصورهم، حتى أن النباتات اتخذت شكلاً هندسياً إلى حد ما، هذا المفهوم جعله في مرحلة أخرى يستخدم الترسيع أو التطعيم بالمعاج أو الأخشاب الفنية مثل الأبنوس الأسود لتكوين أشكال هندسية غاية في الدقة، ساعده على ذلك المفاهيم الإسلامية في الفن العربي التي اهتمت بالزخارف الهندسية والنباتية بصورة كبيرة وازدهر هذا النوع من المشغولات الخشبية منذ القرن العاشر تقريباً وحتى بدايات القرن الثاني عشر الميلادي (شكل ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١).

### ثالثاً: فن الأيقونة

تعتبر الأيقونة ودورها في التعليم المسيحي المبكر من الأمور السرية ذات الطابع الخاص بمفهوم الروحانيات والخيال الديني، ويبدو دورها الهام في المجتمع نابعاً من دورها الأساسي في الكنيسة في الفترة المبكرة، ولا سيما في كنائس القديسين والشهداء الأرائل وارتباط صورهم بمفهوم طقسي خاص جداً بهم في إطار العقيدة وممارستها الدينية. من هذا المنطلق ظهرت الأيقونات كلوحات تصويرية لها أداء طقسي ديني ليس على مستوى الكهنة والشمامسة والرهبان، بل وصل في تبجيل كبير للمستوى الشعبي الذين اتخذوا من الأيقونة سلاحاً للحماية وهدفاً للخلاص وسيلة ذاتية خاصة بالتضرع والاستجاء الأخير، فلا يمكن الاندهاش حينما يشترك المصريون على اختلاف عقائدهم منذ العصر الفرعوني لتقديم وإلى الأبد، في البحث عن الوسيط الإلهي أو البشري



والسعى إليه يصلون لأمه (الأيقونة أو ضريح أو قبر) ويقومون بتقبيل هذا الشيء أو لمسها أو إيقاد للشموع له أو حرق البخور لأمه، فإن هذا التجهيل الشعبي سمة من سمات الموروثات الشعبية القديمة، وليس هناك ارتباط ديني بين تلك الممارسات ومقومات العقيدة ذاتها، فالمعقدة مهما كانت محلية أو علمية، في مصر لا بد لها أن تخضع لهذا الموروث الشعبي الذي يبادر بالسيطرة والتوغل والتأثير فيها بشئ يكاد في فترة لاحقة أن يصبح جزءاً هاماً من نسج العقيدة ذاتها.

اختلف العلماء فيما بينهم في تحديد أصول هذا المفهوم الأيقوني في المسيحية، فأصل كلمة أيقونة في اليونانية εἰκών وهي تعني الصورة المرسومة، لكن يحدد هذا الرسم عن غيره من الرسوم الجدارية، في أن εἰκών لا بد أن ترسم على لوحات خشبية، ولا بد أن تكون بورتريه شخصي أو موضوع بشري، وفي الحقيقة فإن التعاليم الكنسية والشعائر الدينية حاولت أن تبحث عن فارق بين البورتريهات الشخصية الجنازبية المستخدمة في العصر الروماني، وبين مفهوم الأيقونة التي تعبد وتقام لها الشعائر الدينية وتكرس من أجلها الكنائس في العصر المسيحي، ولكن هل كان هناك بالفعل اختلاف جوهري، وهل توصل العلماء إلى حدود معينة للفصل بين أهمية الصورة الدينية - الطقسية في التراث المصري وبين المفهوم الذي رغبوا فيه في الغرب المسيحي؟

في الحقيقة هناك اختلافات كبيرة حتى الآن، ولا نريد أن نخوض فيها، وذلك لأنها تحلل العديد من وجهات النظر اللاهوتية، وهو ما نحاول أن نتجنبه في هذه الدراسة، ولكن يجب أن نناقش هذا المفهوم من خلال تطور حركة الفن عموماً في مصر والعالم المسيحي. فالأيقونة نموذج تصويري لشخص مات وانتقل بأصله الخيرة الإيمانية إلى العالم الآخر، ومن ثم صار قوة، وصارت أعماله مثلاً يحتذى به عبر الدهر، ولأن تلك الأمثلة قليلة في العصر المسيحي المبكر، ولأن هؤلاء الأشخاص حملوا على عاتقهم مصير المسيحية، فإن الاتجاه نحو تقديسهم وبناء الكنائس لهم والاحتفال بهم سنوياً، هو شئ تم ممارسته في مصر قبل أي ولاية أخرى من الولايات الرومانية، ولأن المصريين تعودوا تصوير موتاهم والاحتفاظ بصورهم في مقابرهم. وبما أن المسيحية - الفغوسية انتشرت فوق مقابر هؤلاء الشهداء المبكرين المباركين، فقد نتج عن ذلك

إحياء فننى متواصل ومتوارث فى أن تمارس للصورة للشخصية ضغوطها الإلهية والروحانية على مفهوم الممارسة آنذاك، وبالتالي فإن الوجود للتصويرى فى المقابر أو الكنائس المقامة فوق رفات شهيد للتذكير به، ما هى إلا تطور طبيعى لمفهوم الأئمة والبورترهات الشخصية ذات الطابع الجنائزى فى مصر آنذاك.

ونعتقد أنه ليس هناك اختلاف واضح بين مفهوم البورتره والأيقونة فى كونها ظاهرة محلية فنية مصرية الطابع، نبتت فى المقام الأول بارتباط طقسى جنائزى ثم تحولت إلى شكل احتفالى ثم صارت نموذجاً تعبدياً فى الفترة اللاحقة. ولكن يجب أن نشير هنا إلى الاعتقاد السائد بأن جميع الصور المسيحية عموماً الموضوعية أو الشخصية أو الأسطورية التى تنتمى للعقيدة المسيحية قد تندرج تحت لفظ أيقونة، وهو الأمر الذى جعل بعض العلماء يبتكرون مصطلح (الأيقونوجرافية) على فن التصوير المسيحى فى مصر. هذا الاتجاه، يبدو عام فى الصور الجدارية والأيقونات ويحاول أن يستبعد بها عن المفهوم الوثنى عموماً. ولكننا هنا سوف نختص بالأيقونة كصورة شخصية واقعية أو مثالية أو تخيلية، ولكنها قادرة على الانتقال من مكان إلى آخر، لديها تأثير دينى وعقائدى شعبى وهى تختلف عن الصور الجدارية فى القلايات والكنائس والتى نخدم لموراً أخرى فى العقيدة المسيحية آنذاك.

على الرغم من أن مصر كانت بعيدة كل البعد عن حملات تحطيم الأيقونات فى القرنين الثامن والتاسع للميلاديين، إلا أننا لم نعرض على أيقونات مبكرة فى مصر تساعدنا فى البحث عن أصول لتلك الظاهرة الفنية - الدينية، ويحتمل بأن مفهوم الاستهلاك المستمر للأيقونة فى المنازل والكنائس قد ساعد على عدم بقائها فترة زمنية كافية، وهو يختلف عن مصير البورترهات الجنائزية المحفوظة داخل المقابر المغلقة، ولكن على الرغم من ذلك هناك نص فى (الأبوكرافيا) المصرية يرجع إلى نهاية القرن الثامن الميلادى يخبرنا برؤية متكاملة عن الممارسات الدينية والحد الفعلى للأيقونة تقريباً منذ البدايات الأولى للمسيحية فى مصر، وللخاتمة بأيقونة (إيكوميدس) أحد أصدقاء يوحنا الإنجيلى التى زينت بأكاليل من الزهور والورود وزينت على جانبيها بالشموع ووضع أمامها المنبح، تلك الأمور الوصفية فى الأبوكرافيا توحى بأن تلك الممارسات الدينية كانت قائمة فى الفترة المبكرة من المسيحية تجاه الأيقونة.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك الاعتماد المبالغ فيه قبل الأباطرة في تزيين تماثيلهم الشخصية في المعابد بهالة من العظمة والمجد عرفت آنذاك بلوحات Lauraton (من Laurus) أى لوحة المجد للإمبراطور، تلك الأعمال ساعدت بطريقة غير مباشرة في تثبيت مفهوم الأيقونة وتبجيلها في مقابل التمجيد الوثني للبهائم الرسمية للأباطرة.

إن مصرية تلك الأيقونات يمكن الاستدلال عليها من قبل الفنوسيين الذين ذهبوا في تبجيل للشهداء والتقيسين والعظماء في الفلسفة والدين بوابل من الطقوس والممارسات الدينية، وإذا كان التبجيل لديهم قائماً في كنائس الشهداء كما سبق وأشرنا، فمن التبجيل الحقيقي كان في صور القديسين والفلاسفة اليونانيين أمثال أفلاطون وأرسطو وسقراط، بجانب صورة المسيح، تلك الأمور يمكن الاستدلال عليها من خلال إشارات أريانوس وثريتيانوس عن طوائف الكبروكاتسيين والباسيليديين والفلانتينيين الذين مارسوا طقوس الفنوسية في مصر وكان لهم دوراً حقيقياً في تثبيت العقيدة المسيحية بشكل محلي خاضع للموروث العقائدي المصري القديم، فيمكن القول بأن تحديث الفناء الجسمي بالصور السطحية قد جاء مواكباً لأفكار هؤلاء الفنوسيين الذين كرهوا التجسد في كل شيء واهتموا بالصورة البشرية السطحية غير المجسدة، وذلك لأنها كانت تتفق مع ميولهم العقائدية وممارستهم الروحية، ويبدو أن الأفلاطونية الحديثة كانت هي الباعثة دون شك إلى تلك الظواهر، فعندما رفض أفلاطون أن يرسم له صورة، كان رده أنه صورة من صورة أصلية روحية، فلا داعي لأن تكون هناك نماذج مكررة من الصورة، وعندما حاول أن يعقد المسألة على الفلاسفة طلبهم أن يصوروا الصورة الأصلية أي الروح، وكان ذلك هو لمة الفلسفة الفنية عند أفلاطون وهي ليست خاضعة له فحسب، بل كانت آنذاك هي روح العصر والمقياس الحقيقي للفن عموماً. ولكن نظل هناك علاقة وسطى قوية بين احتياجات الكنيسة والعقيدة آنذاك لمفهوم الصور، وبين النموذج الإمبراطوري صاحب القوة والهيمنة في صور الأباطرة، وبصفة خاصة أثناء الاضطهادات الدينية للأباطرة سيفيروس وديكيوس، وبالتالي أحدثت هذه الاضطهادات نوعاً من تثبيت مفهوم الأيقونة لما حملت معها ضرورة تقديم القرابين لصور الإمبراطور وسكب الزيت والاحتفال للتعبدي لصورة الإمبراطورة، هنا وفي منتصف القرن الثالث الميلادي أصبحت الأيقونات ضرورة طقسية مناسبة ومواكبة لما

حدث في اضطهاد ديكويوس على سبيل المثال، تلك الأمور شكلت جانباً هاماً من تطور مفهوم الأيقونة في مصر والعالم الروماني آنذاك.

وقد تبدو الأدلة الأثرية للأيقونات المصرية قليلة جداً في الفترة المبكرة، فلم يبق هنا إلا بعض النماذج التي يرجع تاريخها إلى ما قبل القرن السابع الميلادي، أغلب تلك القطع ظلت محفوظة بدير سانت كاترين بسيده، بالإضافة إلى النماذج القليلة التي كان يعثر عليها في الاكتشافات الأثرية ويحتفظ بها في المتحف المصري أو القبطي حالياً، من بين الأيقونات الهامة القليلة الباقية من القرنين الرابع والخامس الميلادي (شكل ٢٢٢)، لوحة خشبية مستطيلة رسم عليها بالألوان التبرا المثبتة بالغراء لوجه سيدة حول رأسها إكليل من الزهور، وحول عنقها قلادة، وهي تنتمي إلى النماذج التي عثر عليها في بورتريهات الفيوم، ويحتمل أن تكون تلك القطعة التي لا نعلم مصدرها إلى الآن، نموذج مستخرج من مقبرة لسيدة متوفية، الأسلوب الفني هنا لا يزال متأثراً بالمرحلة الثالثة لصور البورترهات الشخصية في الفيوم، والذي تميز بالوجوه الممتلئة والخطوط الحادة، والتدرج اللوني الحاد والواضح لإبراز العمق والظل، كما تميزت تلك المرحلة بالميون الواسعة المبالغ فيها ولقلم الصغير الذي يرسم عليه ابتسامة خفيفة، تلك اللوحة يحتمل أنها تعود إلى نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادي، وهي نموذج للتدليات الأولى بفكرة الأيقونة المفتوحة من البورترهات الشخصية، وهي محفوظة في المتحف القبطي.

وإذا فرضنا أن هناك حالة من الاستمرارية بين البورتره الجنائزي والأيقونات، فإننا يجب أن نشير إلى بعض التغيرات الفنية التي طرأت على بعض صور البورترهات الشخصية التي عثر عليها في أتينوي وأرسينوي وهواره وطيبة، وهي نماذج تحدد لنا الصلة المباشرة بين البورتره ووظيفته الجنائزية وبين الأيقونة ووظيفتها العقائدية الدينية في دور العبادة. منذ حوالي نهاية القرن الثاني الميلادي وبداية الثالث، يمكن ملاحظة بعض التغيرات الفنية التي طرأت على الأسلوب الفني للبورتره وكذلك التقنين للرؤى المصاحب للشخصية والذي يؤكد أن هناك فكر مغاير قد حدث في أنواق وأساليب الفنانين، فعلى سبيل المثال، نجد أن الاتجاه إلى الخطوط الحادة المبالغ والميل إلى التجريدية وللتحديد بالخطوط لذلكه حول الوجه وملامحه

عوماً، وكذلك المبالغة في تصوير الميرون للواسعة والأنف المستقيمة ذات الخطوط الحادة دون الظلال والألوان لنتيجة في إبراز سمات الوجه فوق خلفية داكنة اللون، جميعها أساليب غريبة بدأت تظهر في فن البورتريه مع نهاية القرن الثاني الميلادي، واستمرت تلك الأساليب هي المقياس الحقيقي للأسلوب الفني للأيقونة فيما بعد، مع تثبيت حالة للخطوط الحادة المحيطة بالرسم وملاحه الشخصية.

ويمكن كذلك إضافة تلك الرموز الغنوسية التي لم تكن موجودة في بورتريهات ما قبل القرن الثالث، وأنها استحدثت محلي ملقى جديد ارتبط بالرموز الغنوسية، ولا سيما النجوم إلى الموروث الشعبي في الحلقات ذات الطابع الأسطوري مثل الثعابين، وكذلك بدلية ظهور كأس النبيذ، أو الخمر المقدس الذي أصبح رمز مقدس لتلك البورتريهات، فهو إلى جانب كونه موروث شعبي (هليلسي الطابع) إلا أنه كان من ضمن اللطوقس والأسرار الغنوسية (شكل ٢٤٢، ٢٢٥)، وله الوسيلة المادية في الحياة الروحية. وهناك رمز آخر ترك إشارة في هذا التغيير هو الثبات السري باللون الأرجواني الفاتح والذي كان قاسماً مشتركاً مع بعض البورتريهات الرومانية والمسيحية، هذا الثبات لا يزال تفسيره غامضاً إلى الآن، البعض ذهب إلى كونه رمزاً غنوسياً بدأ ظهوره على البورتريهات كنوع من التمييز لأصحاب هذه العقيدة عن غيرها، والبعض الآخر اتجه إلى كونه رمز وثني في بعض المجتمعات الإقليمية في مصر، إلا أنهم فشلوا في توضيح أصوله أو نوعية تلك الثبات ما بين أوراق وزهور الغار والأكاثوس، تلك الظاهرة ربما لم تكن عامة في معظم البورتريهات، ولكنها كانت تعني أن الثباتات عموماً وسيلة من اللطوقس السرية الغنوسية في العالم الآخر، وأنها رمز ديني جنائزي متفق مع الطبيعة الشعبية في مصر آنذاك، ويدل على ذلك أن أشكال تلك الثبات اختلفت من بورتريه إلى آخر حسب المكان والإقليم، وبالتالي فإن ضرورة أن يملك المتوفي بكأس من الخمر المقدس وحزمة من هذا الثبات السري، هي ضرورة طقسية جنائزية جديدة ظهرت على مفهوم البورتريه الشخصي مع بدلية القرن الثالث الميلادي بجانب السطحية الفنية الواضحة في الأسلوب الفني.

أما التطور أو التغيير الهام الذي اقرن مع بورتريهات القرن الثالث والرابع الميلادي، هو التصاق الآلهة معهم بصورة قد تزيد من تأكيد قوة الإيمان الروحي

والهدف المرجو منه في عودة الموروث الشعبي مرة أخرى من خلال العقيدة الجديدة، فقد سبق وأشرنا إلى أن الغنوسية مهدت للمسيحية من خلال تمسكها بالموروث المصري القديم ولا سيما في الملقوس الجنائزية التي تحولت من كونها مختصة فقط بوسيلة انتقال المتوفى من الحالة البشرية إلى الحالة الروحية بعد الوفاة، إلى كونها السبيل إليه فسي أن يصل إلى تلك النتيجة وهو لا يزال على قيد الحياة، فإن ارتباط المتوفى في القرن الثالث بنفس التنكيك الفني السطحي والرموز النبتية وكأس الخمر المقدس، ثم بصور بجانب ذلك بعض الآلهة ذات المخصصات الدينية الهامة في الملقوس المصرية القديمة، مثل سرابيس وإيزيس وحورس وأوزيريس إما بأشخاصهم الإلهية أو من خلال مخصصاتهم مثل النسر وحيوان ابن آوى، بجانب سفينة سوخارس الرمزية المتعلقة بالملقوس الإيزيسية، وقد سبق وأشرنا كيف انتقلت من كونها رمزاً دينياً قديماً إلى وسيلة للتعبير عن العقيدة الجديدة بمفهوم روحاني خالص. أما مسألة ارتباط تلك المتغيرات بحالة التطور الديني في مصر قد تكون هي المسألة الهامة حالياً فسي البحث عن أصول ودوافع هذا التغير في رسومات البورتريهات الشخصية، والذي يزيد من الأمر صعوبة ويؤكد كذلك ما نهدف إليه، أن تلك التغيرات ولا سيما في الجانب الخاص بالتنكيك الفني، قد استمر فترات طويلة كأحد الأساليب الفنية لرسومات الأيقونات، في حين حدث إحلال وتبدل للرموز الوثنية أو الغنوسية برموز مسيحية بعد ذلك مثل الكتاب المقدس والصلب وهما الأداتين التي يمسك بهما الشخص المصور في يديه بدلاً من النبات المرعى وكأس الخمر المقدس. هذا الإحلال قد بدأ في حيز التنفيذ تقريباً بعد منتصف القرن الخامس الميلادي حينما حاولت العقيدة ومحاورها الدينية والثقافية والفنية في البحث عن مضمون بعيداً عن الوثنية حتى تحافظ على محليتها دون أن تتعرض للانتفاضات الغريبة.

من هنا فإن الشكل الفني السابق للأيقونة قد لقي بظلال وشيكة في مصر على خروج نمط فني للصور الشخصية أو الموضوعات الإعجازية للأيقونات يمكن استغلاله في فرض هيمنة شعبية أكثر انتشاراً وتتفق مع الموروث الشعبي المعتاد آنذاك. وحينما حاول القديس أنطاسيوس أن يفسر عبارة "الكلمة صارت جسداً" في إنجيل يوحنا، استخدم رمز وثني لصور الإمبراطور وأضاف في شرحه ذلك، أن الاحترام

والاستقدير والتبجيل الذى يقدم لصور الإمبراطور، هو بمثابة تبجيل مقدم للأصل وهو الإمبراطور، وبالتالي فالإنسان ولحد الصورة والأصل، ومن هنا جاء التجسيد هو الصورة والأصل هو الإله، تلك المناقشة اللاهوتية تعكس المفاهيم السائدة آنذاك، فى أن الصورة ما هى إلا الصورة البشرية أو النموذج البشرى المعتاد عليه فى عالمنا، بينما أصولنا هى أرواحنا، وبالتالي فالقديسين والمعلمين وكذلك المسيح والعزراء والرمل يستحقون التبجيل من خلال الصورة لأنها تمثل حقيقة أصولهم الروحية، لذلك لابد من وجود حدود لهم من أجل استعادة مكانتهم مرة أخرى، وهو تقليد دينى معروف فى مصر وارتبط بالمسيحية منذ البدايات المبكرة لها فى مصر.

فى المتحف القبطى نموذج مبكر للأيقونة المسيحية المصرية رسم بالألوان المائية المثبتة بالفراء على طريقة التمبرا، فوق سطح خشبي (شكل ٢٢٣)، اللوحة تصور ملاك فى وضع طيران أو قادم من السماء بالنصر والمكانة، وهو مجنح وذو شعر دكن اللون، الجزء الأعلى من الجسم وكذلك الأرجل تتجه عكس اتجاه الرأس لفتى تبدو وكأنها تنظر للمشاهد، وهو أسلوب فى مرغوب فى الأيقونة وهنف من أهداف تصويرها وهى أن تحدث علاقة مباشرة وروحية مع المشاهد لها، وهو أسلوب ابتدعه الفنان القبطى منذ القرن الرابع للميلادى، للملاك يمسك بكليل اخضر اللون، بينما لون الرداء كان باللون الأبيض، اللوحة الخشبية تبدو كأنها ملونة باللون الأزرق الداكن (كبريتات النحاس) ولتى تحولت إلى درجة من الإخضرار والأكسدة بعد فترة زمنية، ولكنها تؤكد أن الفنان أراد الواقعية فى إضفاء حلة الطيران فى السماء الزرقاء الداكنة، وهى سمة فى الأيقونات أن تكون الخلفية داكنة اللون بينها الوجه والشخص باللون الفاتح حتى يحقق قوة تعامل وتفاعل مباشر مع المشاهد أو المتعب. اللوحة يبدو أنها كانت معدة للتعليق إما على جدران كنيسة أو منزل، وبها ثلاثة ثقب، وغالباً ما يمكن إرجاعها إلى القرنين الخامس والسادس الميلادى بالمقارنة ببعض نماذج صور الملائكة فى حالة الطيران فى فلاتيات ليرة بلويط وسقارة.

يمكن القول بأن مسألة الحفظ للأيقونات المرسومة بطريقة (الأنكوستيك) الألوان المثبتة بالشمع الساخن كانت أقوى من الأيقونات المرسومة بالتمبرا، ليس هذا القياس ثابت فقط فى الأيقونات، بل أنه تقليد يمكن إدراكه أيضاً فى اللبورتبهات الشخصية فى

النويم، فلدينا بورتريه من القرنين الخامس والسادس الميلاديين، محفوظ في دير سانت كاترين، يصور القديس بطرس حمل الصليب الملوكوتي (شكل ٢٢٩) وحول رأسه هالة نورية وفي الخلفية مجموعة أبنية مقدسة فسرت عدة تفسيرات من بينها مباني مدينة روما التي بشر فيها الرسول بطرس، والبعض فسرها على أنها أجزاء من هيكل أورشليم، أعلى الأيقونة نجد ثلاث ميداليات دثرية تحتوي على صور للمسيح في المنتصف وصورة للعرزاء لم الإله (الثيوتوكس)، وصورة على اليمين لشاب في مقنبل العمر، اختلف حوله المؤرخون بأنه إما يوحنا الإنجيلي أو يوحنا المعمدان، أو النبي موسى، ولكننا يمكن تفسير المنظر بأنه يضم مفهوم الطبيعتين للمسيح للشاب قبل حلول الملحمة الإلهية في صورته الأولى، ثم المسيح الرجل للناضج بعد حلول تلك المنحة في صورته الوسطى، وهما النموذجان للوحدان اللذان جسدا صورة المسيح في فترة ما بعد منتصف القرن الخامس على طريقة المذهبيين، ولكن في عهد جستنيان يحتمل أن محاولة للتوحيد بين المذهبين قد ألقت بظلالها على تلك القضية، وهو ما حاول أن يتوصل إليه المذهب اليوناني الأرثوذكسي والذي يدين به دير سانت كاترين، وبالتالي يحتمل أن تكون تلك الأيقونة نموذجاً يجسد مرحلة الاتحاد بين المذهبين في القرن السادس الميلادي، وعلى ذلك فإن تلك الأيقونة على الرغم من كونها نفدت في فترة السطحية الفنية في الأسلوب والتنفيذ الفني، إلا أننا نتلمس فيها جانباً من للتأثير الهلينيستي لمدسة الإسكندرية، وهو النموذج الذي اعتمد على الظل للوني التدرجي والأبعاد ودراسة مصدر الضوء، ويبدو أن هذا الاتجاه نفذ بدقة في ملامح الوجه وتسريحة الشعر، بينما أغفل بعض الشيء الملابس وحركات ثياب الرداء الذي يرتديه بطرس، كذلك يمكن ملاحظة هذا التنكيز المعتاد قبلى الطابع في البورتريهات الثلاثة الدائرية العلوية.

لأيقونة أخرى للمسيح للعرزاء والدة الإله تجلس على العرش وتحمل الطفل المسيح جالساً وحول رأسه الهالة النورية وصورة المسيح هنا تجسد مفهوم المذهب المصري الأرثوذكسي الذي يعترف بالوهية للمسيح منذ مولده (شكل ٢٢٦)، بينما يحيط بالسيدة العرزاء القديسان ثيودوروس وجورجيوس وهما في هيئة جنديين مسلحين، وفي الخلفية هناك ملاكان ينظران إلى أعلى في انتظار الأمر الإلهي بالتكريس، وبالتالي فإن هذا



الوضع للعدراء والمسيح كطفل عرف في مصر في نهاية القرن الخامس كمنظر التكريس لكنيسة (إنشاء كنيسة) على اسم أحد القديسين. وعلى الرغم من أن هذا المنظر مستوحى عموماً من التكريس الإمبراطوري الروماني (لوحة أغسطس على مذبح السلام) إلا أن مصرية ومحلية العقيدة المسيحية قد تبدو واضحة في هذا العمل من خلال عناصر المذهب المصري والوهية الطفل المسيح. وتغلب على المشهد الأساليب السورية بعض الشيء، ويمكن إدراكها في أحجام الشخصيات من ناحية الطول، واللهجة الهندسية الواضحة في التعامل مع الأشكال والملاح، عناصر الزخرفة والاهتمام بالملابس بصورة دقيقة جداً وهو عرف لم يكن معروفاً فنياً في الصور القبطية من قبل، فيحتل أن فنانين سوريين نفذوا العمل في مصر بفكر مصري ولكن بأسلوب سوري، وهو ما يميز العناصر الفنية في النصف الثاني من القرن السادس للميلاد في مصر.

هناك أيقونة أخرى تنتمي إلى نفس العصر ولكنها منفذة بالأسلوب المصري القبطي في القرنين السادس والسابع للميلاد، وهي أيقونة التمجيد الخاصة بالأبنا مينا مع السيد المسيح (شكل ٢٣٠)، وهي إحدى الأيقونات الهامة في تأريخ التصوير القبطي، وذلك لأنها منفذة بالأنكوستيك، ومحفوفة حالياً في متحف اللوفر، التمجيد والمباركة من السيد المسيح للأبنا مينا تبدو واضحة في العلاقة بين الاثنين من خلال النزاع اليمني للمسيح المرلوعة فوق كتف القديس، ونلاحظ أن هناك حالة من التزمية في اللوحة، وهو أسلوب فني تميزت به الصور القبطية ولا سيما في أقاليم الفيوم وأرسينوى وبانوبوليس من خلال تأثرها بالصور النسيجية، وهو أمر قد يؤدي إلى أن هذه اللوحة نقلت من نسج قبطي إلى أيقونة خشبية، كذلك نلاحظ أن المسيح هنا يبدو رجلاً كبير ناضج ذو لحية ويرتدي رداء أرجواني ولكن شعره طويل وحول رأسه حالة لورية صفراء بداخلها صليب حتى تميزه دائماً مع الشخصيات الأخرى المحيطة به، ويحمل في يده اليسرى الكتاب المقدس، أما الأبنا مينا فقد صور بنموذج مختلف عن صورته المعتادة بين الجميلين، فقد عرفت صور الأبنا مينا في لوحاته النحتية التي عثر عليها في الإسكندرية بشكله الشاب أو الفتى الجندى القوي، بينما صورته هنا كرجل عجوز كهل ذو لحية وشعر شاب قد تعطي معنى آخر ربما كان ذلك في تلك الفترة أسلوب فني عرف من خلال مجموعة من الصور التي عثر عليها

فى بلوط من القرن السابع الميلادى، وهى تصور هؤلاء القديسين المباركين القماماء بنفس تلك الإلهية فى جميع قلايىت الرهبان، ويمكن المقارنة بأيقونة عثر عليها لقديس يعرف باسم القديس إبراهيم من القرن السابع الميلادى وتحتوى على نفس الرجل للكل ذو الشعر الخفيف الأبيض واللحية الطويلة البيضاء ويحمل الكتاب المقدس بكلا يديه. ولكن نلاحظ أخيراً أن هناك تفاوت واضح بين دقة تصوير الوجوه وبين دقة تصوير الملابس والخلفية وهى ما يمكن أن نميزه فى الأسلوب التصويرى للأيقونات القبطية عن مثيلتها السورية أو البيزنطية، وهو بالتأكيد تميز يخدم محور العقيدة الروحية فى مصر (شكل ٢٢٧، ٢٢٨).

وتبدو ظاهرة اختفاء الأيقونات فى مصر مولدة لحركة تحطيم الأيقونات فى القرن الثامن الميلادى، فقد شعر بعض الغيورين على المسيحية أن ألوهية السيد المسيح لا يمكن رسمها، وذلك لأنها صفة غير مركبة بل هى صفة معنوية تشرع بها ولا نستطيع أن نراها أو نجسدها، وبالتالي شعر هؤلاء المعارضون أن الرموز الوحيدة المباح استخدامها فى التعبير عن تلك الألوهية هى البشارة أو الحمل أو الصليب أو السمكة وغيرها من الرموز القديمة، هؤلاء أثروا مفهوم عودة الوثنية من جديد فى الأيقونة، كما أنهم أدركوا إلى أى مدى أصبحت الأيقونة (كصورة فقط) رمزاً مقدماً يفوق القدرة الإيمانية المرادة من الأيقونة ذاتها، أما المدافعون فقد أسسوا دفاعهم الوحيد فى أن الأيقونة وسيلة تعليمية منذ القدم، وأنه من حقنا أن نجسد المفهوم اللاهوتى لأن الكلمة صارت جسداً، والمسيح صار فى هيئة بشرية، وبالتالي فإن إمكانية البشرية والعقلية المادية تجعلنا فقط ننظر إليه فى الصفة البشرية، وأن تكون حدود تصويرنا له هى حدود بشرية تبعد عن تجسده معنا إنساناً عاش بيننا.

ومع نمو عدد الأيقونات وأهميتها يتزايد المعارضون والمدافعون وتتزايد حدة الصراع بينهما، الذى نتج عنه اندلاع حركة تحطيم الأيقونات والتمائيل الدينية فى عام ٧٢٦م فى عهد الإمبراطور ليو الثالث، واستمرت تلك الصراعات حتى منتصف القرن التاسع الميلادى. وقد أدى هذا الصراع إلى ضعف أهمية الأيقونة على المستوى الدينى والطقسى، بل وأصبحت الأيقونة خاضعة لأنواق الفنانين، وغير مدرجة فى تقاليد وقواعد ثابتة، وبالتالي فقدت الأيقونة عنصراً هاماً إيجابياً كان مسيطراً عليها وهى

مفهوم الأيقونات الأعجوبية أو المعجزات الأيقونية، وهبطت أسهم الأيقونات على المستوى الغربي. ولكن في الشرق نجد أن الفتح العربي قد ساهم في بُعد تلك المؤثرات الدينية عن حركة تطور فن الأيقونة في الشرق عموماً وفي مصر بصفة خاصة، وظلت النقاليد الأيقونية قائمة في مصر حتى المصور الوسطى، فقد شهد فن الأيقونة تطوراً كبيراً في الفترة ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر، وازداد ارتباطها بالطقوس الدينية، كما ظهرت مجموعة من الرسامين على قدر كبير من الثقة الدينية والفنية مثل إبراهيم الناصح ويوحنا الأرمني القنسي، وظهرت لهم مدرسة فنية تتلمذ فيها مجموعة كبيرة من الرسامين لتتروا بأسلوبهم الفني، كما حملت الأيقونات توقيعات وكتابات باللغتين العربية والقبطية، وهي مجموعة من الأيقونات لا تزال محفوظة في الكنائس القبطية ليس في مصر فحسب بل في معظم الكنائس الأرثوذكسية في العالم وكذلك في جميع المتاحف العالمية.

قبل أن نختم الحديث عن فن الأيقونة في مصر، يجب الإشارة إلى تلك التفاعلات الدينية والتقاليد الشعبية ولا سيما ارتباط الأيقونة بمفهوم الخلاص أو المعجزات الإلهية وارتباط تلك الأيقونات على المستوى الشعبي بمصير الديانة المسيحية وتعاليمها المحلية. ألفى للقرن العاشر الميلادي ظهر لنا كتاب يعرف بـ (سير البعثة المقتسة؟) للكاتب مساوريس بن المقفع أسقف الأسمنين في القرن العاشر الميلادي، وهو يحتوي على خمس مقالات كتابية لخمس من الرهبان والقديسين، وقد قدم هذا العمل جانباً كبيراً من معجزات الأيقونات على مستوى العقيدة القبطية بعد الفتح العربي، فلا يزال هناك علاقة قوية بين الفصح العربي ومفهوم تلك المعجزات الإلهية المزمع حدوثها من قبل تلك الأيقونات التي تحتوي على صور للقديسين المبكرين والسيد المسيح والرسل وبعض الأنبياء.

ويمكن تقسيم تلك المعجزات إلى أقسام متعددة، فبعض المعجزات الأيقونية تحمل مفهوماً سياسياً ضد السلطة الإسلامية، وهي إلى حد ما بدون مصدر موثوق فيه إلى الآن، وهي تحاول أن تشير إلى أن هناك رفض إسلامي لتلك الأيقونات، فإن ما حدث مثلاً من بصق أحد المسلمين على ليقونة، فعذب في منامه وطعن بحربة من المسيح وعندما استيقظ مات في الليلة التالية بعد أن أصابه مرض لعين، على هذا المنوال

حصلت تلك المعجزات الأسطورية جانباً سياسياً ضد الحكومة الإسلامية. وهناك جانب من تلك المعجزات خصص للدعم العقيدة المسيحية ذاتها بعد الفتح العربى، وذلك من خلال البحث عن قدرة إعجازية لبعض القديسين المبكرين أمثال الأنبا مقار والأنبا منيا، بالإضافة إلى شيوخ ظهور المسيح والعزراء أحياء من خلال أيقونتهما فى بعض الكنائس والقصرى، وهو الأمر الذى يدعم ويذكر ويعطى قوًى من جديد للمسيحية فى أوليات شهدت فيها أزمات عقلية وإيمانية بعد الفتح العربى، وبالتالي فإن ما نستطيع أن نقدمه هذا أنه عقب الفتح العربى لمصر وتقلص دور المسيحية وبعدها عن الصراعات الدولية التى كانت تشعرها دائماً بمكلفتها وتريد من قوة إيداعها وتماسكها، جاء الفتح العربى واختفى هذا التأثير تماماً، وبالتالي كان لابد من تعويض ذاتى محلى فى هذا الوقت فانتشرت تلك الثقافات الأسطورية للبحث عن الذات وسط الضغوط العربية من لغة وحكم ودين وثقافة وغيرها من مقومات الحضارة العربية الوافدة على مصر مع مطلع القرن الميلادى.

#### رابعاً: الأدوات الكنسية وأدوات الخدمة اليومية

ارتبطت الكنسية فى بدء تكوينها بالهيكل اليهودى ارتباطاً وثيقاً، فالطقوس والأدوات والممارسات الليتورجية (المقسية) مستوحاة من أصول يهودية قائمة فى ديانتها، وقد يبدو هذا الارتباط عاماً إذا ما نظرنا إلى محلية المسيحية الممارسة فى مصر، بل فى بعض الأحيان يبدو غير منطقى من خلال الأدوات والممارسات التى أضيفت للطقوس والحاجة الملحة آنذاك، ومن ثم تلاشى هذا الارتباط شيئاً فشيئاً حتى غدت للطقوس والأدوات الكنسية نموذجاً محلياً خاصاً بالكنيسة القبطية فى مصر. إن الحياة الليتورجية هى أساس قيام الكنسية، فمعنى الكنيسة فى المفهوم الأرثوذكسى، هى جماعة من المؤمنين تمارس طقوساً ليتورجية خاصة تجعلهم منزولين عن الأرض، هائمين إلى الملوك السماوية، وبالتالي فتلك الممارسات الليتورجية الحادثة داخل الكنيسة كان يلزمها أدوات خاصة تمارس من خلالها ومن ثم اقتضت تلك

الأدوات مفهوم الفن القبطى لأنها نغذت بما يتلاءم مع الأمور الفنية المولكة لثقافة المجتمع القبطى آنذاك.

## أ- المذبح (شكل ٢١٦)

يمثل المذبح ركناً أساسياً فى طقوس الخدمة اليومية بالكنيسة، فهو الرمز المقدس فى العهد القديم لذبيحة إبراهيم فهو الفداء الذى تبعه الوعود الإلهية، فالأنبياء جاءت من أجله، وبدماء الذبائح تطهر الأرض من خطاياها، وبالتالي فالذبيحة هى الوسيلة الوحيدة التى يقرب بها للشعب إلى ربه عندما جاء المسيح وصلب. كل ذلك أعطى الكنيسة أهمية بالنسبة للمذبح ومفهوم الفداء والتضحية من أجل شعبه، ومن ناحية أخرى فإن وظيفة المذبح بالطقوس المصرية القديمة وحتى فى المصريين اليونانى والرومانى كانت معروفة للتضحية وتقديم القرابين، وبالتالي فالظاهرة مصرية ولم تكن يهودية للتأثير. يأخذ المذبح القبطى شكل المكعب فهو عبارة عن كتلة حجرية أو من الخشب مكعبة الشكل، تعلّى إلهاءاً بالمقبرة أو القبر الذى يستقبل الأضحية، فالطقوس الغنوسية السرية القديمة أوضحت ضرورة أن يكون هناك مذبح فى المقبرة يوضع فوق قبر الشهيد، فالمذبح هنا يعنى المكافأة الإلهية لهذا الشهيد الذى تقدم على روحه للقرابين والأضحيات للرب، فى بعض الأحيان اتخذ المذبح بعض الأشكال الزخرفية، فيمكن أن تزين أركانه بوحدات زخرفية من أوراق نبات الأكانثوس، كما أنه يزود بمجرى تنهى إلى أسفل يحوض لتتجمع فيه المياه بعد غسله. يقام المذبح وسط الهيكل بحيث لا يلتصق بالحائط ويكون على الأرض مباشرة حتى يسهل للكهنة الدوران حوله ورفع البخور عليه، وقد زودت بعض المذابح القبطية بفتحة جهة الشرق تستخدم لتخينة الذخائر المقدسة إذا تعرضت الكنيسة لأى خطر.

يغطى المذبح قبة قائمة على أربعة أعمدة تعرف بالعرش وهى من الخشب عادة أو من الرخام فى بعض الأحيان تغطى القبة بطبقة من الجص الأبيض وتنتش وتلون، وفى أغلب الأحيان تلون بلون الأخشاب نفسها، عموماً لدينا نموذج لأقدم للقباب الخشبية المقامة فوق المذبح ويرجع إلى القرن السادس الميلادى محفوظ حالياً بالمتحف القبطى. حول المذبح يوضع شمعانان بشيران إلى الملاكين اللذين كانا على قبر المسيح. قديماً

كان الشمعدانان يوضعان فوق المذبح يومياً، ثم عُزل هذا الإجراء ووضعا بجانب المذبح في العصور المتأخرة وهو تقليد غربي إلى حد ما، وفي المتحف القبطي نموذج من تلك الشمعدانات من البرونز يرتكز على ثلاثة أرجل ويحمل مسرجة برونزية يحلوها شكل هلالى يتوسطه صليب، الأرجل الثلاثة على هيئة جياد في حالة تقز، للنموذج يعود إلى حوالي القرنين التاسع والعاشر الميلاديين. وفي متحف لرميتاج، نجد نموذج لتلك الشمعدانات يعود إلى فترة مبكرة حوالي القرنين الرابع والخامس الميلادى، عثر عليه فى طيبة، وهو من البرونز قائم على ثلاثة أرجل يحلوها عمود رفيع يحلو شكل أنمى عارى يحمل مسرجة باثنين من المشاعل الزيتية تخرج من فاه سمكة ذات رأسين ترمز للمسيح، ويعد هذا النموذج مرحلة انتقالية تؤثر فيه المؤثرات الهلنستية بشكل مباشر فى تلك الفترة المبكرة.

ويستلزم للضرورة الطقسية فى المذبح وجود ثلاثة أضطية فى الكنيسة القبطية تقام عليها الطقوس، الأول يزىن بالصلبان، والثانى باللون الأبيض والثالث وهو الأهم ويطلق عليه اسم الإبروسنارين أى "تقمة" يوضع فوق الأضطية الأخرى وغالباً ما كان بالطقسية الحمراء المزينة بإطار زخرفى ذهبى أو فضى، تلك الأضطية يمارس فوقها وضع الحمل وتقرير الخمر المقدس فى الكأس، ومفهوم تلك الطقوس عرف عند الرهبان المصريين منذ حوالي القرن الرابع الميلادى، وهو طقس دينى مسيحى ليس له علاقة بالمفهوم الطقسى اليهودى.

### ب- المنبر (شكل ٢٣١، ٢٣٢)

المنبر أو الأملب المعروف فى اليونانية بالأمبون ἀμβων (أى المصعد)، يتقدم الأملب لثى عشر صوداً يرمزون إلى الاثنى عشر تلميذاً، وهو عادة ما كان يقام من الحجر فنيماً ثم استخدمت لبناته مواد أخرى مثل للرخام والأخشاب. ولدينا نموذج لهذا المنبر - يمد الأقدم فى تاريخ المسيحية - عثر عليه فى دير الأكبا أرميا فى مقارة يعود إلى القرن السادس الميلادى، ونقل بالكامل إلى المتحف القبطى، وهو يحتوى على قطعة واحدة من الحجر الجيرى للمنبر اللقائم على ستة درجات يحلوها كرسى حجرى مزىن من أعلى بصنفة رومانية على شكل زهرة تحيط بها كتابات قبطية يتقدم المنبر

عمودان يليهما صفان من الأعمدة فى كل صف خمسة أعمدة، وجميعهم يمثلون قاعدة الاثنى عشر عموداً. وهو نفس المثلول الذى ورد عن رمزية الأمل الذى يرمز إلى محور تعاليم المسيح لتلاميذه الاثنى عشر وهم يجلسون أمامه، فى بعض الأحيان يستخدم الأمل للوعظ والقراءات التى تتلى عليه، كما أنه يستعمل لقراءة (إيركسيس) الفميس الكبير (خمسيس العهد). كما أن الأمل فى أغلب الأحيان كان يمثل سيطرة المسيح على الرعية، فى المصور اللاحقة ظهرت "المنجلية" وهى كلمة قبطية تعنى مكان قراءة الإنجيل، أو مكان وضعه، وهى ترتفع عن الأرض ولكنها ليس بارتفاع المنبر، وقد ظهرت كبديل للأمل، وهى إما أن تكون متحركة أى غير ثابتة فى الأرضية، وهى عادة تشبه كرسي العرش تقريباً يجلس عليها قارئ الإنجيل، فى بعض الكنائس نجد منجلتين أحدهما للقراءة العربية والثانية للقراءة للقبطية.

### ج- اللقان (شكل ٢٣٣، ٢٣٤)

اللقان عبارة عن إناء مستدير يثبت فى أرضية الكنيسة، وعادة ما كان فى الجزء الغربى من الصحن المواجه للشرقية، وهذا الحوض إما أن يكون محفور ومثبت له مكان فى أرضية للصحن، أو يكون متنقل ويوضع أثناء الطقوس، يستخدم اللقان عادة ثلاث مرات فى السنة، فى أعياد الغطس وخميس العهد وأعياد التذكير بميلاد وتعالى الرمس. ولا تزال نماذج من هذا اللقان موجودة فى بعض الأديرة والكنائس مثل دير البراموس وكنيسة وأبى سرجة والمعلقة، وليس لدينا نماذج قديمة له.

### د- ملابس الخدمة

اشتترطت الطقوس للمسيحية أن تكون ملابس الكهنة أثناء الخدمة باللون الأبيض الذى يليق بلباس النور الإلهى، وهو اللون الذى ظهر به ثياب المسيح عند التجلى فى ثياب بيضاء جداً كالثلج، وهو اللون الذى تظهر به الملائكة عند تجليهم للبشر، كما أنه اللون الذى يشير إلى الطهارة والتقاء، هذا الشرط ورد فى قوانين الرسل (الباب الثانى عشر بمس ٣٧ - ٩٦)، كما اشتترطت هذه الطقوس أن تكون الثياب نازلة على

أرجل الكهنة، وأن يكون على أكتافهم بلاكين عراض، وثياب القداس تكون في موضع خدام الكنيسة أو خزان كتبها ولا تكون خارجة عنها، ولا يلبس أحد هؤلاء داخل المذبح كقول الله تعالى لموسى "اخلع ثيابك". وتعطينا الصور الجدارية التي عثر عليها في أديرة بلوط وسقارة نموذجاً متكاملًا للملابس الكهنة والرهبان إلا أننا لا يمكن أن نحدد نموذجاً موحداً للملابس الكهنوتية القديمة، فقد اختلطت فيها عناصر كثيرة لا يمكن تبسيطها. إلا أن المصادر للكنسية ولا سيما العربية منها قد حاولت أن تقدم رؤية شبه موحدة عن تلك الملابس الكهنوتية، فملابس الأساقفة مثلاً تتكون من:

- ١- للتونسية: وهى كلمة يونانية استخدمت فى القبطية مستوحاة من التونيكا اليونانية τוניκος χιτωνιον وتعنى ثوب، وكانت باللون الأبيض، ويطرز لشكال صلبان على الأكمام والصدر والظهر، وتكون التونية واصله إلى القديمين وعريضة على الأكتاف.
- ٢- البطرشيل: وهى كلمة يونانية Πιτραχιλιον ومعناه الوشاح الذى يعلق على الرقبة، وهو عبارة عن قمائس أحمر يرسم عليه الاثنى عشر رسولاً فى صلبين، وهو كناية عن لباس هارون المذكور فى العهد القديم (خر ٢٨: ٢١) الذى صور عليه الأسباط الاثنى عشر.
- ٣- البليون: وهى كلمة قبطية Παιλλιν وهى قطعة طويلة من القماش يتوشح بها الأسقف فوق العملة ويتكلى طرفاها على كتفيه.
- ٤- (المنطقة) أو الحزام: وهى بالقبطية Ζωνη وهى حزام من القماش يشد على الوسط أثناء الخدمة طبقاً لمذلوله الدينى فى الإنجيل "تكن أحقاؤكم منطقة" (لو ١٢: ٣٥) لذلك أطلق عليه اسم المنطقة.
- ٥- الأكمام: هى التى تلبس فوق أكمام التونية لكى لا تعطل أكمام التونية المتمعة الكاهن أثناء الخدمة.
- ٦- الطاقية: وهى تشبه رأس الطيلسانة ويلبسها الأسقف تحت قصعة البرنس وأطلق عليها ابن كبر اسم (القفلة) أى رأس البرنس Τκουκλια.
- ٧- السبرنس: وهو رداء واسع ومفتوح من الأمام وبلا أكمام وهو يشبه رداء المسيح عندما صلب فهو يحيط بالكاهن من كل جانب.



والاختلاف حول تلك الأسس في الملابس لا تمثل الكثير، فالشملة مثلاً حلت محل البليز عند القساوسة، بالإضافة إلى القزار *capion* ويطلق عليه الآن البطرشيل. ويمكن بسهولة تحديد ملابس الكهنة والقساوسة من خلال مجموعة من الصور الجدارية في الجزء الخاص بالتصوير الجداري (الفصل الرابع).

### هـ- الأواني المقدسة

تميزت الكنيسة القبطية بجانب كبير من الأواني المقدسة التي شكلت تنوعاً فنياً خاصاً بالكنيسة القبطية.

#### ١- المراوح (شكل ٢٣٥)

ويطلق عليها باليونانية *Εἶμα Πτεροῦριον* أي ذو الستة أجنحة، وقد ظهر دائماً عليها صورة الساروفيم ذو الستة أجنحة المتشابهة، في البداية كانت تلك المراوح من الكتان والجد الناعم أو الريش وهي خاصة بحماية الأواني المقدسة المملوءة بالخمر من الحشرات، أما الآن فهي خاصة بالتلاوة للتصبيحة للساروفيم الذي يصور دائماً إما نسر مجنح أو حيوان أسطوري يشبه الثنين المجنح. في حوالي القرنين التاسع والعاشر للميلاد نفدت تلك المراوح من المعدن وغالباً ما كانت من الفضة، ولدينا نماذج منها في متحف بروكلين والمتحف القبطي تعود إلى الفترة ما بين القرنين الثامن والحادي عشر، وقد اتخذت شكلاً دائرياً كالهالة التي تحيط بالساروفيم وتكتب عليها بعض أسماء القديسين الأوائل ومن أشهرهم القديس مرقس الإنجيلي.

#### ٢- الشورية (المجمرة) (شكل ٢٣٦)

ترمز المجرمة دائماً للوصف اللاهوتي للعرء التي تحمل المسيح، فالمجرمة هي التي تحمل اللقود الذي يتصاعد منه البخور لتحيط بالمكان للمقام فيه القداس وتمطى له قداسة وربة خاصة، المجرمة دائماً لها علاقة تعلق منها أو تمسك بها، وهناك غطاء سبوى لها، ويضاف إليها (جلجل) معلقة في سلاسل وهي تمثل وسيلة تنبيه وتذكير

أثناء المرور بها وسط القدس. ولدينا في المتحف القبطي نماذج معدنية من تلك المباخر تعود إلى عصور متأخرة من القرنين الرابع عشر وحتى السابع عشر الميلادي.

### ٣- الكأس (شكل ٢٣٧)

وهو الكأس المقدس الذي يصور عليه غالباً صورة للحمل الذي يرمز إلى دماء الأضحية أو الخمر المقدس، فهو كأس البركة وكأس عشية الرب في أقوال بولس (اقو ١٠: ١٦، ٢١)، الكأس تجويف مخروطي أو أسطواني الشكل له علق طويل وقاعدة دائرية الشكل، ولدينا في المتحف القبطي نماذج لهذا الكأس من القرن العاشر الميلادي، وبعض تلك الكؤوس كانت من البرونز والبعض الآخر نُفِذ من الفضة، وغالباً ما كانت ترصن تلك الكؤوس بكراتيش ذهبية اللون تتكلى منها سلاسل بجلاجيل، وهي كناية عن التنبيه والتذكير بتقديم الطقوس اللازم له.

### ٤- المعلقة (ميسثير)

تعتبر المعلقة من أدوات التناول المقدس (الدم المقدس) أو الخمر المقدس. في القرون الأولى للمسيحية (حوالي القرنين الثالث وحتى الخامس الميلادي) لم تكن المعلقة ضمن الأدوات الكنسية، وكان يستعمل بالكأس في تناول المباشرة، ومع حوالي القرن السادس الميلادي استخدمت الملاعق وكانت في البداية من البرونز ثم رُفض ذلك كنسياً لمصنعت من الفضة ثم استحدثت في حوالي القرن الثامن الميلادي نموذج للملاعق بأيدي برونزية وتجويف من الصدف أو العاج حتى يتجنبوا التفاعل الكيميائي بين الخمر والمادة المصنوعة منها الملاعق.

يمكن أن نضيف إلى ذلك بعض الأدوات الكنسية الأخرى التي لا تزال آثارها محفوظة في المتحف القبطي والمتاحف الأخرى، مثل القبة التي يغطي بها الخبز المبارك وهي عبارة عن قوسين من الفضة غالباً يغطي ما بينهما بقماش قطنية أحمر أو أرجواني، ولها بعض السلاسل المزودة بجلاجيل. كذلك الإنجيلية وهي غلاف معدني مزين بنقوش هندسية وبعض الجواهر، يحفظ بداخله الإنجيل أثناء التلاوة في القدس، فسي بعض الأحيان يزين بأيقونة الصليب أو القيامة، في الخلفية توضع صورة للعداء مريم، وربما نجد صور للإنجيليين الأربع على الجانبين. أيضاً هناك طبق القربان، وهو

من معطف النخيل ويوضع فيه الخبز المقدس ويزين بالصليبان وبعض الخيوط الفضية أو الذهبية. أيضاً هناك الأبريق والطشت وهما يستخدمان في غسل يدي الكاهن أثناء خدمة القداس حسب متطلبات طقس الخدمة (شكل ٢٣٨ - ٢٣٩).

## و- حامل الأيقونات (الأيقونستاسز) (شكل ٢٤٠)

يطلق عليه الحجاب أو الهيكل الخشبي أو حجاب الهيكل، لا نعلم ضرورة وجوده ضمن أدوات الكنيسة وما هي المناسبة، وهل كان يمثل بذيل لحجاب الهيكل اليهودي، لم أنه وضع لتدعيم مفهوم الأيقونة الأرثوذكسية في منتصف القرن الخامس الميلادي، لم أنه حجاب يحمي أقدس الأقداس والمنبج من إنفاعات المصلين. عموماً أصبح لحامل الأيقونات دوراً هاماً في الطقوس الليتورجية، بل مثل نموذجاً للتعليم المسيحية المباشرة الموجهة للمؤمنين بواسطة الشروح والتفسير وكذلك مشاهدة الصور والموضوعات، الأمر الذي يزيد من قوة المعنى المراد توصيله للمؤمن.

لدى المقابر القديمة والمباني التي عدلت للاستخدام الكنسي كان يمكن أن يتكون حجاب الهيكل من دعائم حجرية على الجانبين مرتفعة عن سطح الأرض ثم يستكمل الحجاب بقواطع خشبية حتى يتسنى فتح باب أو سطر أو ثلاث أبواب وسطى تؤدي إلى المنبج والحنية، لذلك عرف الحجاب بالهيكل أو حامل الأيقونات بالحامل الخشبي، في الكنائس الكبرى نُفِذ الحجاب من أنواع شيلة من الأخشاب وطعم بالأبنوس والعاج والذهب والفضة في رسومات متعددة وزخارف غاية في الدقة، وقد اقتصرت فيها الفنان برموز مباشرة للمسيح في تلك الزخارف مثل السمكة والصليب والشماعة وبعض أنواع المسنوجرام مثل الطغرا A.W. عادة كان في وسط الحامل باب واحد يعرف باسم باب الهيكل، ويجب أن يصعد إليه الكاهن فوق درج أو درجين حتى يعلو الهيكل عن أرضية الصحن، وقد سمي كذلك لأن الكاهن عندما يجتاز الحامل يدخل ويخرج منه أثناء طقوس الخدمة اليومية. في حالة وجود المنبج في مساحة خلفية للهيكل، يزود الحجاب بالهيكل ببابين جانبيين حتى يسهل الدخول والخروج منه أثناء طقس الدورات الاحتفالية للأعياد ودخول الشماسة للهيكل.

هناك ترتيب معين للأيقونات فوق الحاجب الهيكلى، وهو ترتيب يخدم الأمور الطقسية أثناء الخدمة كما أنه يعبر عن مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى، ولكن هذا لا ينفي أن تكون هناك بعض الاختلافات فى الترتيب من كنيسة إلى أخرى، وإن كانت اختلافات محدودة، إلى يسار الباب الملكى توضع أيقونة المسيح وبجانبا أيقونة القديس يوحنا المعمدان، ثم أيقونة قديس الكنيسة، ثم أيقونة شهيد أو قديس قديم، على الجانب الأيمن وجوار الباب الهيكلى نجد أيقونة العذراء لم الإله (الثيوتوكس) ثم أيقونة البشارة ثم أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل، ثم أيقونة القديس مرقس الإنجيلى، فى الصف العلوى من الحاجب وعلى طرفيه توضع أيقونتان للتلاميذ الإثنى عشر، فى منتصف الحاجب أعلى الباب مباشرة توضع أيقونة العشاء الأخير، يعلوها شكل نصف دائرى مقسم فى المنتصف بالصليب الذى يعلو الهيكل، فى النصف الأيسر من هذا الشكل نجد أيقونة القديس يوحنا الإنجيلى عند الصليب، وفى النصف الأيمن، نجد القديسة مريم عند الصليب. تلك هى الأيقونات الأساسية التى ترتب فوق حامل الأيقونات، ويكلى أمام كل أيقونة مسرحية للإضاءة أو مبخرة، فيما عدا أيقونة المسيح، فى بعض الأماكن يوضع سلة بها بيض النعام بين الأيقونات. وذلك لأن البيض بصفة عامة يحمل فى الكنيسة رمزاً للرجاء فى القيامة أو رمزاً للحياة الروحية المقامة فى المسيح يسوع.

### خامساً: الزخارف القبطية (شكل ٢٤١-٢٦٦)

كان الطابع الزخرفى سمة من سمات الفن المصرى عموماً سواء فى مجال الزخرفة المعمارية أو النحتية أو الجدارية، بل ومع انتشار وزدهار فن النسيج القبطى تقلت هذه النوعية وأضافت سمات وخصائص زخرفية جديدة، ظلت قروناً طويلة كاشفة عن الفنون البيزنطى والإسلامى.

ولقد خرجت لنا أنماط من الصور الجدارية التى تحمل لنا مجموعة من الزخارف التى اعتمدت فى المقام الأول على المحاكاة لعناصر ومواد طبيعية مثل النسيج والأحجار المختلفة أو الرخام، واستطاع فن التصوير الجدارى (الفريسك) أن يقدم لنا توظيف لتلك الزخارف يخدم العناصر المعمارية الدينية فى القلايات والكنائس والمقابر.

المسيحية المبكرة، كما أنه في سبيله إلى ذلك لم يخل التأثير السكندري الذي كان يعتبر مدرسة رائدة في فن المحاكاة التصويرية للعناصر الزخرفية بدقة بالغة.

ولقد اختلفت وتوحدت العناصر الزخرفية في الفن للتصوير القبطي منذ بدايته المبكرة، ويرجع ذلك لكثرة المؤثرات الزخرفية القديمة، فالزخارف النباتية مثل شجرة الكروم التي أصبحت سمة مميزة في الزخارف القبطية، على الرغم من كونها زخرفة هيلينستية، إلا أن محلولها على جدران القبائات والمقابر نابع من التصوير القديم الذي نجده في المقابر المصرية القديمة لملوك الأسرة التاسعة عشر بنفس الكيفية كزخرفة تملاً الأسقف والقبة وتنتزع على جميع الجدران الأربعة حتى تصل إلى مستوى الأفاريز المصور على جدران الحجرة رقم ٣٠ بمقابر البجوات بالوالة الخارجية.

هذا التأثير يقدنا إلى أن الزخارف النباتية المستوحاة من نبات الكروم الخاص بالإله ديونيسوس أو ذو التأثير المباشر عن رمزية الخمر المقدس، قد احتلت مكانة مميزة في الزخارف الجدارية والمسيحية والمعمارية في الفن القبطي، بل في بعض الأحيان نجد أن تلك الزخرفة النباتية قد تندمج مع تكوينات هندسية مكونة أشكال أكثر تعقيداً من دوائر ومربعات ومعينات، وقد أعطى هذا الاختلاط الزخارف القبطية نوعاً من التنوع والإضافة من حيث الأشكال المختلطة وكذلك الألوان المستخدمة لإبراز كل شكل على حدة بجانب الألوان المميزة للنبات وثمار العنب.

أيضاً من الزخارف النباتية التي صاحبت الموروث المصري زهرة اللوتس التي احتلت مساحة كبيرة في الفن القبطي، بل أنها احتلت نفس المكانة أيضاً في الفن الروماني كوحدة معمارية في بعض المعابد المصرية، كما أنها استخدمت على جانب من الأواني الفخارية في نهاية العصر البطلمي وبداية العصر الروماني، تلك الوحدة مثلت في الفن القبطي نموذجاً للتطور والاختلاط مع عناصر تصويرية أخرى نباتية وهندسية أضفنات عنصر الإبداع الزخرفي للفن القبطي، وهي نابعة من تمسكه بالموروث القديم.

أيضاً فقد احتلت الأوراق النباتية المتنوعة مساحة كبرى في الزخرفة القبطية، وهي إما أوراق لنبات العنب أو اللوت أو الغار، وتلك الأوراق كانت في أغلب الأحيان وبصفة خاصة (على النسيج القبطي) تخضع لكثير من التحوير أو الاندماج مع التيار

الهندسى، حتى أن جانباً كبيراً منها قد تحول واقترب من الشكل الهندسى للحاد. تلك السمة ربما كانت جائزة على السبج لسهولة مسألة التنفيذ، بينما للزخم الفنان على الزخارف الجدارية بالواقعية فى تصوير أوراق الأشجار والنبات عموماً، ولتى تبدو محصورة داخل إطارات خطية مكونة أفاريز محددة تنسم بال تكرار والتشابه قدر الإمكان.

هذا التأثير المقيد فى أفاريز للعناصر الزخرفية يقودنا إلى تحديد الإطار العام مثلاً للصورة الجدارية أو للمسجبة فقد للزخم الفنان القبطى بإحاطة المنظر المصور بأفريز طولى علوى وسفلى وعلوى الجانبين، وهو تحديد للمنظر المصور حتى يتاح له تصوير منظر آخرى أو إعطاء الموضوع قدر من الاهتمام وشد الانتباه، فى بعض الأحيان يلتزم الفنان بأن يقوم بتقسيم الحوائط إلى مجموعة من الأفاريز العريضة والرفيعة ثم يستثنى منها بعض تلك الأفاريز لتصوير الموضوع، بينما الأفاريز العلوية له أو السفلية تكون مغفل للزخارف الجدارية المتنوعة، وبالتالي فهو يعطى الموضوع قوة رئيسية لشد الانتباه بين كم الزخارف المحيطة به، وفى نفس الوقت فتح المجال للإبداعات الزخرفية وتنوعها بصفة مستمرة فى مساحات كبيرة، وهذه النوعية يمكن إدراكها فى قلايات سفارة وبأويط وكذلك لتحديد من قطع للسبج التى تركز على إبراز الموضوع فى المنتصف وهو محاط بأول من الزخارف النباتية والهندسية.

برز الفنان القبطى فى المزج بين العنصر الهندسية وأسلوب تنفيذه على طريقة المحاكاة للفسيفساء. ومن بين تلك الزخارف التى لاقت قبولاً كبيراً لديه هى زخارف الميلاوتر اليونانية، وكذلك زخارف موج البحر وزخارف المجنولة أو المعقودة، وهى تقليد يمزج بين المؤثرات المسجبية والفسيفساء. وقد خرج عن تلك الأنواع الرئيسية تكوينات مركبة ومعقدة كثيرة، بعضها يحاول أن يكون شكل صليبي والآخر يريد أن يبرز العمق والظل والظفر فى المجهول، وهى سمة يمكن إدراكها بسهولة فى الزخارف الجدارية فى القرن السادس الميلادى فى بأويط وسفارة وكاليا. هذه التكوينات الهندسية عديدة فى الفن القبطى وهى سمة ربما ازدهرت بعد منتصف القرن الخامس الميلادى، وزاد الاهتمام بها بعد الفتح العربى، وهى تعتمد على إحداث نوع من التراكيب الهندسية التى تسترجع بين أشكال الدوائر والمعينات والمربعات فى شكل واحد ثم يختار منها

التكوين المراد تحديده وإيرازه وتلوينه مع إضفاء نوع من الظل باللون الداكن، من هنا يخرج لنا تكوين مبتكر دائماً ومختلف عن العديد من التكوينات الأخرى.

وقد نالت الزخارف المجدولة أهمية كبرى بعد القرن السادس الميلادي، وهي نماذج تعاكس الحبال المنسوجة إما من الأصواف أو الأطنان، وتلك الزخارف احتلت ألوانها الأحمر والأصفر مساحة المجدولة بينما كانت الخلفية إما باللون الأسود أو البني الداكن، فهي بذلك تعطي تضاد لوني مضميء تميزت به جداريات القلايات في الأديرة القبطية بعد القرن السادس الميلادي، هذا التطور ولكبه استخدام نفس الزخارف بشكل أكثر تعقيداً لتكوين وحدت هندسية نسيجية مبتكرة في معظم زخارف القرن الثامن الميلادي، ولدينا في بلوط سجلات كاملة لتلك الوحدات المنفذة على الجدران والتي تنحصر أنماط زخرفتها ما بين التكوين الهندسي للذاترة والمربع والمعين، بين استخدام الجدلات للنسيجية لعمل وحدات زخرفية نباتية تتخلل تلك الأنماط الهندسية. هذه النوعية من التراكيب كانت بمثابة أرضية خصبة لفن الزخرفة الإسلامية فيما بعد، حيث عمل الفن الزخرفي الإسلامي على استثمار تلك الزخارف وأحدث نوعاً من التميز والدقة والمبالغة في إبراز التفاصيل الدقيقة في المنسوجات القبطية الإسلامية وكذلك في بعض القطع الفنية الأخرى من زخارف معمارية ونحتية.

وقد تميزت للمنسوجات القبطية منذ القرن الثالث، بالزخارف ذات العناصر الموضوعية الأدمية والهندسية والنباتية، وقد ابتكر النسيج القبطي خاصية المزج بين التكوينات الأدمية أو الحيوانية وبقية العناصر الزخرفية في زخارف متداخلة ومتشبكة، وهي تتكون أولاً من وحدة زخرفية تحيط بطصير آدمي أو حيواني، ثم يتم تكرار هذه الوحدة في بقية المنسوج، مع احتمال تغيير العناصر الأدمية أو الحيوانية، إما من ناحية الحركة أو النوع أو الشكل، ولكنها تعطي للعمل الزخرفي نوعاً من الحركة والتنوع المميز، كما أنه لوحظ أن للعناصر الأدمية والحيوانية في الوحدة الزخرفية عادة ما تبدو محصورة وتميل إلى التكوين الهندسي في خطوط مستقيمة. ونرى كثيراً من النباتات المصرية القديمة مثل اللوتس والبردي وثمار الرمان والتوت وجانب كبير من الزهور وأوراقها بجانب عنايد وثمار العنب، وهي عناصر زخرفية ساهمت إلى حد كبير في تكوين العنصر الزخرفي الإسلامي بعد ذلك.

فى هذا الجزء حاولنا أن نقدم جانباً تفصيلياً من تلك الزخارف المتنوعة، والتي مسورت إما كزخارف نحتية أو جدارية أو نسجية حتى تكون لدينا قدرة كبيرة على إدراك الأنماط الزخرفية من العمل نفسه فتكون أكثر واقعية. ولكن فى النهاية لا نستطيع أن نغفل عناصر المؤثرات المصرية القديمة والهيلينية، وكذلك الساسانية التي ساهمت فى تحديد أساليب تصوير بعض الحيوانات الأسطورية واستغلالها فى الوحدات الزخرفية إما على النسيج أو الصور الجدارية وبصفة خاصة فى مناظر البطولة وصيد الحيوانات ومصارعتها، هذا إلى جانب أن بعض المنسوجات امتازت زخارفها بالتقاليد المعمارية مثل الأعمدة المرتبطة مع بعضها عن طريق المقود أو البوائك الممعدة التي تستلئ منها للفساديل وهو أسلوب استمر استخدامه حتى القرن الحادى عشر، تلك الأنماط يمكن إدراكها بسهولة من خلال الملحق التصويري الخاص بهذا الجزء.



## مراجع الفصل الخامس

### الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

#### أولاً: المشغولات العاجية فى الفن القبطى

- \* عن مصادر خام العاج فى مصر القديمة ونماذج صناعته حتى العصرين اليونانى - الرومانى فى مصر، راجع:  
-الفريد لوكاس، نفسه، من ص ٦٢-٦٣.
- Natanson, J., Early Christian Ivories, London, (1953), pp. 12-20.  
-Hutter, I. Early Christian and Byzantine Ivories, London, (1988), pp. 22-23.  
-Romage, N. H. & A. Romage, Roman Art, Second Ed, London, (1995), pp. 303-304.
- \* حول تلوين العاج فى مصر القديمة والعصر المسيحى، راجع:  
-Carolyn, L., Connor, The Colour of Ivory Polychromy on Byzantine Ivories, London, (1999), pp. 23-30.
- \* حول قطعة الراعى الصالح فى متحف لوفرول:  
-Legner, A., Der Gute Hirte, Düsseldorf, (1959), pp. 15, Pl. 6.  
-Weitzmann, K., Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, New York, (1978), n. 494.
- \* للمقارنة، راجع:  
-De Bourguet, Early Christian Painting, London, (1965), pp. 15-16.  
-Huper, I, op. cit., (1988), pp. 30-31.  
-D. C. A. L. T. 5. Coll. 2622-2623 Fig. 47751.
- \* حول قطعة إله النيل (إيلوس) المحفوظة فى متحف Wiesbaden، راجع:  
-Essen, Werdendes Abendland am Rhein und Ruhr., Villa Hügel (1956), no. 66.  
-Essen, Koptische Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 135.  
-Vobach, W. F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, (1976), no. 105 Pl. 56

\* للمقارنة، راجع:

-Hermann, H. Der Nil und die Christen, Jahrbuch Für Antike und Christentum, 2, (1959), pp. 30-59.

\* حول قطعة ديونيسوس المحفوظة في متحف واشنطن (مجموعة خاصة)، راجع:

-Weitzmann, K., Catalogue of The Byzantine and Early Medivaeval Antiquities in The Dumbarton Oaks Collection in Washington, Vol. III, Ivories and Steatites, Washington. (1972), no. 9.

\* حول قطعة أوروبا وزئوس في بالتيومور:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 147.

\* قارن مع:

-Dayton, O., Flight, Fantasy, Faith, Dayton Art Institute, (1953), no. 39.

\* حول قطعة اغتصاب جانيديس بواسطة الإله زيوس، راجع:

-Weitzmann K., op. cit., (1972). 111, no. 2, (1978), n. 148.

\* قارن مع:

-Richter, G. M. A. The Ganymede Jewelry, M. MAB. 32, (1937), pp. 293-294, Pl. 4.

\* حول قطعة محاكاة باريس بواسطة مجلس الآلهة، راجع:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 115.

\* حول قطعة هيراكليس وصراعه مع أسد نيميا، راجع:

-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 205.

\* حول قطعة ربات الفنون مع أبولو وأرتميس، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 70.

-Kollwitz. Reallexikon Für Antike und Christentum, Vol., 4.

-Elfenbein, Stuttgart, (1959), p. 1133.

-Backwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963), no. 38.

\* حول قطعة هيليوس وسيلين، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 61.

-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 134.

\* حول قطعة ممثلة المسرح البانتومايم من برلين، محفوظة في متحف.

-"Staatliche Mussen Preussischer Kulturbesitz Antikenabteilung, Berlin."

\* عنها راجع:

- Bieber, M, The History of The Greek and Roman Theatre, Princeton, (1961), p. 236.
- Greifenhagen, A, Antike Kunstwerke, Staatliche Mussen Antiken. 2<sup>nd</sup>. Berlin, (1966), pp. 34, 53.
- Volbach, op. cit., (1976), no. 79.

\* حول قطعة القديس مينا المحفوظة حالياً في المتحف البريطاني في لندن، راجع:

- Volbach, op. cit., (1976), no. 181.
- Weitzmann, op. cit., (1978), no. 514.

\* حول المدارس السورية والبيزنطية في تصوير القديس أبى مينا ومدى التشابه

والاختلاف بينهما، راجع:

- Coche de La Ferté, Du Portrait à L'icone , 77. pp. 24-33. Fig. p. 25.
- Volbach, op. cit., (1976), no. 242.
- Weitzmann, op. cit., (1972), Figs. 3, 4, 6.
- Ward-Perkins, J. B, The Shrine of St. Menas in The Maryut, Papers of The British School at Rome, 17, (1949), pp. 26-71, Sep. pp. 46-47, Pl. VIII Fig., I.
- Beckwith, op. cit., (1963), p. 9. Pl. 10.

\* حول مشط معجزات المسيح في المتحف القبطى، راجع:

- Strzygowski, J., Koptische Kunst, Cattalogue generale des Antiquite Egypte, du Musée du Caire, (1904), No. 7117, Taf. 17.
- Volbach, Frühmittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus Gallien, in (Festschrift des Römisch- Germanischen Zentralmuseums) in (Mainz Zur Ferier Seines Hundertjährigen Bestehens), F. R. G. Z. M., (1952), I. pp. 44-53, Sep. No. 204, Taf. 3655.
- Essen, op. cit., (1963), nos. 138, 139.

ثانياً: المشغولات الخشبية:

\* حول المشغولات الخشبية كصناعة وحرفة مصرية، وعن الأخشاب وأنواعها

ومصادر جلبها في مصر القديمة وحتى العصر القبطى، وعن للزخارف الخشبية

في الفن القبطى، راجع:

- Essen, op. cit., (1983), (Holz), III, pp. 261 ff.

-Volbach, Copti Centrie Tradizioni, in (Enciclopedia Universale dell'Arte, 3. (1960), pp. 790-792.

-Monneret de Villard, U., La Chiesa di S. Barbara, (1922), pp. 50.

-Kitzinger, E., Notes on Early Coptic Sculpture, in: Archaeologia, 87, (1938), pp. 181-215, Sp., 212 Pl. 75-76.

\*ويمكن للحصول على أمثلة عديدة من المشغولات الخشبية المميزة مع شرح والفر

بالمقارنة عند:

-Ranke, H. Kotische Friedhöfe bei Karära und der Amontempel Scheschonks, I bei el Hibe, Berlin and Leipzig, (1926), pp. 3-27.

\*حول لوحة دخول السيد المسيح إلى أورشليم في المتحف القبطي، راجع:

-Beckwith, op. cit., (1963), pp. 13 ff, Figs. 41-43.

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 451.

-Sapocoulo, M, Le Linteanu Copte, C. A, a, (1957), pp. 99-115.

### ثالثاً: فن الأيقونة:

\*حول مفهوم التطور من الأكلمة الجصية إلى البورترهيات إلى الأيقونات، راجع:

-Bastien, p & C. Metzger, Le Trésor de Beaurains, Wetteren, 1977, pp. 13- ff.

-Bierbrier, M. L., (ed), Portraits and Masks, Burial Customs in Roman, Egypt, London, (1997), p. 10-17.

-Doxiadis, E., The Mysterious der Fayum Portraits Faces from Ancient Egypt, London (1995), pp. 13-17, 30-33, 80-5.

-Mack, J.ed, Masks, The Art of Expection, London, (1994), pp. 10-20.

-Walker, S. and M. Bierbrier, Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum, (1998), pp. 25 ff.

-عن ارتباط الأيقونة بالطقوس الجنائزية ثم العقائدية من المقبرة إلى الكنيسة، راجع:

-Hennecke, E., & Schneemelcher, W. Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Tübingen, (1964), pp. 145-147.

-Worrell, W., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 370-375.

-Heijer, J. Miraculous Icons and Their Historical Background, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 89 ff.

- Crone, p, Islam, Judeo- Christianity and Byzantine Iconoclasm, JSAL. 2, (1980), pp. 59-80.
- \*حول أيقونة (إيكوميدس)، راجع:
- Langen, L., Icon- Painting in Egypt, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 57-59.
- \*حول الفخوسيين وعلاقتهم بالصورة الشخصية من المنظور المقاتلي، راجع:
- محمد عبد الفتاح السيد، المصريين والمسيحية (الفخوسية)، الفصل الثاني، الإسكندرية (٢٠٠٠).
- عن البورترية الشخصية ورموزها، راجع:
- Walker, S. and M. Bierbrier, op. cit., (1998), pp. 3-30.
- عن رموز البورترية، راجع: السحر والنبوءة والرمزية في الفن القبطي:
- عن أيقونة الملك في المتحف القبطي، راجع:
- Langen, op. cit., pp. 67-68.
- عن ترميم وحفظ الأيقونات المثبتة بالشمع أو المنقذة بألوان التمبرا على لوحات خشبية، راجع:
- Uspensky, B., The Semiotics of the Russian Icon, Lisse, (1976), pp. 16 ff.
- Skálova, Z., Conservation Problems in Egypt, Introductory Report on the Condition and Restoration of Post-Medieval Coptic icons in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp. 73-77.
- عن الأيقونات المصرية حتى العصر الإسلامي (الفاطمي والأيوبي والمملوكي)، راجع:
- Weitzmann, K., The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzan. Art and Their Impact on Christian Iconography, D. O. P. 14, (1960), pp. 45-68.
- Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol., I., from The Sixth to The Tenth Century, Princeton, (1976).
- Weitzmann, K., Ein Vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete, "in Tortoule: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monument, Römische Quartalschrift, 30, Supplement, (1996), pp. 317-325.

- Weitzmann, K., Icon Painting in Crusader Kingdom, DOP. XX, (1966), pp. 83 ff.
- Mundel, M., ed., Iconoclasm, Papers given at The 9<sup>th</sup> Spring Symposium of Byzantine Studies, Univ of Byz. Stud. Birmingham, (1977), pp. 59, 74.
- King, G., Islam, Iconoclasm, and The Declaration of Doctrine, BSOAS, 48. (1985), pp. 267-277.
- Crone, op. cit., (1980), pp. 76-95.
- Handelink, H., & Langen, L., The icon- Collection of The Coptic Museum in Old- Cairo and The Work of Juhanna.
- Armani and Ibrahim Al- Nasikh, Two 18<sup>th</sup> Century Icon- Painters Actes du IVe Congres International d'Etudes Coptes, Louvain-la- Neuve, (1988), pp. 12 ff.
- Dick, E. Homélie sur la Veneration des Icons, Jounieh, Rome, (1986), pp. 16-22.

#### رابعاً: الأدوات الكنسية والخدعة البوذية

-عن الأدوات الكنسية القبطية، راجع:

- Essen, op. cit., (1964), pp. 268 f.
- Volbach, Geschichte des Kunstgewerbes, 5, (1932), pp. 66 ff.
- Volbach, Frühchristliche Kunst, Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrum, Munich, (1958), Nr. 255.
- Volbach, op. cit., (1962), pp. 12-21.
- Ausstellungskatalog, Early Christian and Byzantine Art, Baltimore, (1947), No. 416.
- Strzygowski, J., Koptische Kunst, (1904), No. 9083, Fig. 29.
- Ross, M. C., Catalogue of The Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in The Dumb. Oaks, Collection, (1962), No. 71, Pl. 45.
- Painkoff. A. Les deux encensoirs Coptes du Musée du Louvre, B. S. A. C., VII, (1941), pp. 1-7.
- Strzygowski, J., op. cit., (1904), No. 9188, 9098.
- Rante, H., op. cit., pp. 20, 45-58.
- Werner, J. Die Byzantinische Scheibenfibel Von Capua und ihre germanischen Verwandten, Acta Archaeologica, 7. (1936), pp. 59-60.
- Essen, op. cit., pp. 404-420.

## الفصل السادس

### السحر والنبوءة والرمزية

### فى الفن القبطى

#### أولاً: فن السحر وأصول الرمزية

يحاول الإنسان إزاء عالم موحش مضطهد مخيف يسحقه، الرغبة فى محاولات لكيدة سواء كانت واقعية أو خيالية من أجل السيطرة على هذا العالم الشرير المحيط به، وأن يكتسب قدرة تتوقى قواه الخاصة، فتجعله سيد مصيره على الأقل بالرغم من أن تلك القوى كانت باى شكل من الأشكال تساهم فى خروج الضغينة والكراهية الكاملة فى أصايق نفسه.

ولأن أنماط وأساليب تنفيذ هذه الأفكار قديمة قدم الإنسان ذاته، فإنها قد تطورت بتطوره وخضعت فى بعض الفترات إلى ماهية أفكاره حيث حددتها طموحاته وبلورتها بالمسببات الرئيسية لتلك الشرور المحيطة به، وهذا ما يعرف بالفن السحري .  
Magiketechne .

والممارسة السحرية أصيلة فى مصر، حتى أن مصر فى سفر الحكمة قد أطلق عليها "أرض الوثنية والسحر"، لتعدد الآلهة والقوى وظاهرة السحر بها، (حكمة ١٥: ١٤)، ولعل حادث الذى موسى وسحرة فرعون أحد الحوادث الشهيرة التى تؤكد أصالة المفهوم السحري عند المصريين القدماء.

ونقابل فى فصول عديدة من (كتاب الموتى) فى لدولة الوسطى والدولة الحديثة قدراً عظيماً من التعاويذ السحرية التى صيغت أصلاً لصالح الأحياء، ثم وضعت فى المقابر لمنفعة الموتى، فهى صالحة للحياة والموت، ومن هنا ارتبطت بالمستقبل سواء

كان في الدنيا أو الآخرة. وطبقاً للطبيعة البشرية في مصر، فإن الأفعال التي من خلالها يتم الاتصال بهذين العالمين (المستقبل) في الحياة والموت، يتعين أن يتم من خلال القوى السحرية وحدها، ومن هنا ارتبط لدين بالسحر عند المصريين، وهو ارتباط طبيعي وموروث ولا غنى عنه (ربما إلى الآن)، فكل فعل ديني (عند القدماء) هو سحر من وجهة نظر المصريين، بل أن اللغة المصرية القديمة لا تحتوي على كلمة مباشرة تعنى (ديانة)، بل أن كلمة (حقاً) التي تعني قوى السحرية هي أقرب الكلمات إلى مفهوم الديانة.

ويذهب فريق من العلماء إلى أن الكتابة المصرية الهيروغليفية بما تحتويها من علامات تصويرية لكائنات حية أو أشياء مادية، كانت منطوقة ومنطوية على طاقة سحرية كاملة أكثر من أي نوع آخر من أنواع الخطوط، فضلاً عن قوة للكلمة السحرية في حد ذاتها، فإن الرسوم الفردية للبشر والحيوانات - التي تشكل العلامات الكتابية المكونة للكلمات - كانت تحمل في حد ذاتها أيضاً وجوداً سحرياً.

فضلاً عن ذلك فقد ارتبطت بعض الآلهة بالممارسة السحرية فالإله تحوت العارف والمتمرس في المعرفة يعكس جوهراً كمُطَّلَع على عالم السحر وذو قوة شامخة، فهو سيد السحر (العظيم في السحر)، وهو كذلك مخترع للكتابة ووضع للقوانين والنالموس التقليدي التي تنطوي عليه الكتابة المقننة، فهو هنا يربط ما بين الكيان الديني والمعتقد وكذا المفهوم العلم لظاهرة السحر، فالفصل الثلاثون من كتاب الموتى، يُعد نموذجاً آخر للمتطلبات الأخلاقية المنبثقة من الكيان الاجتماعي والديني الصالح الخير، فهي محاكمة الميت بالتماويذ السحرية Magical Incantation وهي تماويذ سحرية تبحث عن الخلاص من الشرور المحيطة بالنفس البشرية تكتب على جعارين القلب Heart Scarabs وتدفن مع المتوفي. نفس المفهوم العام للخلاص من الشرور في ضوء الأخلاقيات والبحث عن الخير بواسطة السحر هي ممارسات التزم بها أتباع الفلسفة الغنوسية في مصر خلال القرن الثاني والثالث الميلادي.

هكذا استقر السحر في نفوس المصريين ككيان موروث لا غنى عنه، فقد لعب فن السحر دوراً هاماً في حياتهم، وأصبحت التماويذ السحرية هي الدواء الشافي لكل أنواع الشرور، ولستخدمتها كل طبقات المجتمع بعد أن أصبحت ظاهرة عامة، تنتشر في



فترات الانتكاسة الدينية والتدهور الواضح في العقيدة وفي حلاقة الدولة بالرعية، وهو السبيل وراء انتشارها في الفترة الرومانية والقبطية في مصر.

لكن أن تكون الممارسات السحرية في عالم ملئ بالخرافات والخزعات، وتتقوى فيه الأمية، وتخفى منه بوادر ثقافية علمانية متحررة أمراً جائزاً ومقبولاً، ولكن أن تكون للممارسات السحرية دوراً صريحاً في عالم علمي بحث مثل العالم المصري تحت الحكم البطلمي أو الروماني - عالم تميزه مدرسة الإسكندرية العلمية بكل قدراتها الثقافية المتاحة - يعد بحق أمراً غريباً، ويتضح لنا أنه لم يكن السحر مقترناً بالقدرة الإيمانية أو الثقافية، ولم يجاورها أو ينافسها في مكانتها، بل أنه كان يحتل هذا العالم ويخرج عن نطاقه العلماني، ومن ثم فهي ملقوس موروثه في النفس البشرية عبر عصورها المختلفة تبحث دائماً عن مستقل أو عن استقرار، أو عن وسيلة أسرع لتحديد المصائر وكف الأذى والسطوع للحياة الوردية الرعدة، وربما ساهم في تواجده واستمرارها حالات الأمية وغموض الأديان واختلاطها التي وجد فيها المصري بحثاً عن مستقبل ديني مقنع، كذلك آلة الوعي الديني والسياسي وكذلك الفكرى، كل هذا قد أدى إلى وجود مساحة فارغة في عقول المصريين، شغلها السحر في وجود حاجة ملحة للقوى الخفية لتخطي أزمت المجتمع السياسية والاقتصادية والدينية، كان هذا وراء انتشار السحر والشعوذة، كظواهر خلاص للنفس البشرية في مصر تحت الحكم الروماني.

ففي العصر الإمبراطوري في مصر، عرفت مجموعة الهرمييتيكا Hermetica الخاصة بالإله تحوت (هرمس اليوناني)، وهي مجموعة تعاليم سحرية ووسائل استخدمت بطرق متخلفة، وانتشرت بين المصريين آنذاك، فقد عثر على العديد من الوسائل السحرية المستخدمة في مصر، من أدعية وصف لعنات وطلاسم وطلب مساعدة من الإله بس وتمائم عديدة كان يعتقد في قوتها السحرية، ويرى S. Moncrieff أن تلك التعاليم وجدت بسبب عمليات التحليل عالية المستوى التي وصلت إليها الكهنة في مصر، فقد استطاعت أن تخلف وراءها خلفية متشابكة من الناس، جعلتهم يواجهون علم الكهنة بالممارسات الخرافية السحرية، وهذه المخالفات لم تكن قاصرة على المصريين فقط بل امتدت لتشمل اليونانيين أيضاً بل والشعوب

للمجاورة، أيضاً وأصبحت مجموعة أو تعاليم الهرميتيكا Hermetica (لا يعرف بالضبط هل وضعت في فترة محددة أو هي نتاج فترات متلاحقة) تعاليم سحرية دولية مستحبة ومرغوبة، وكان مصدرها لقدام من كتب الموتى والأبراج والأنفس والأرواح، وهى كتب في أصلها قائمة على وصفات وتركيب سحرية دينية، ولكن سرعان ما انتقلت من الكيان الدينى الملترزم في ظل الظروف الاجتماعية غير المواتية، إلى حالات سحر غير شرعية وشعوذة ودجل خرافى.

وهناك مجموعات من العلماء يؤكدون على أن مبادئ السحر المصرى القديم كان مرتبطاً ارتباطاً شديداً وبأسطورة إيزيس ولوزوريس وخلص العالم من الشرور على يد حورس (المخلص الذى يمثل يسوع فى الغنوسية)، وإن ما ورد فى هذه القصة الأسطورية، كان بمثابة تصريح بممارسة السحر فى مصر، ونحن ربما نميل إلى ذلك فى ضوء اتجاهين:

الأول: استمرار شهرة الأسطورة الخالدة واستمرار عبادة إيزيس طوال الحقبة الرومانية وحتى القرن الخامس الميلادى.

الثانى: هناك اقتباسات مسيحية أصيلة فى العقيدة المصرية لا زالت تخضع دون شك للأسطورة ولقصة الخلاص (وهو ما سوف نشير إليه لاحقاً). من هنا فإن كيان وأسرار العقيدة المسيحية فى أصل المسيح وقبوله الإلهى والمحيى الثانى (المخلص) وضرورة وجوده على الأرض، كلها أمور سرية، تم تفسيرها فى ضوء أسطورة إيزيس ولوزوريس وابنهم حورس، بنفس الكيان الخفى للأسطورة، مما يؤكد استمرارها وتطابق التعاليم فيما بعد.

ننتقل الآن إلى رؤية جديدة حول تأثير انتشار ظاهرة التعاويذ والطالسم السحرية كرموز مصرية فى كافة بلدان البحر المتوسط، وارتباطها الشديد بمقبرة المصريين على تسخير أو — كما يطلقون عليها — عبادة الشياطين والتعامل معهم.

إن انتقال السحر فى العقيدة المصرية إلى العقيدة المسيحية فى مصر، جاء مرتبطاً بالتصدي لسلاخ الأرواح الشريرة الشيطانية، فإن الأقباط فى مصر لم يستغنوا عن السحر مطلقاً، بل استخدموه على الرغم من كونه يتناقى مع مبادئ الدين المسيحى الحق، ولكنه كان يتوافق مع الأسرار والغموض المحيط بالعقيدة المسيحية وشكلها الذى انتشر فى

مصر عن طريق الغنوسية خلال القرنين الأول والثاني الميلادى، فالمصادر المسيحية تحدثنا عن ظهور أعمال السحر والشعوذة والدجل مقترنة بالتحاليم المسيحية ليس فى مصر لحسب بل على مستوى الإمبراطورية. وكان مصدرها الأساسى بعض اليهود ومن تعلموا الحكمة فى مصر أو فى الإسكندرية، فأريافوس وترتليانوس وهيبوليتوس: هؤلاء المؤرخين اللاهوتيين الغربيين قد ربطوا بين انتشار تلك التحاليم آنذاك وظهور الهرطقة الغنوسية وغيرها من الهرطقات، بل أن أريافوس اعتبر أن ممارسة السحر والشعوذة أمور لا أخلاقية تتم عن هرطقة ضد التحاليم للمسيحية. ربما كان ذلك فكر غريبى رافض لطبيعة الحياة الشرقية، وربما كان هذا أيضاً رؤية شخصية لأريافوس ضد التحاليم الغنوسية التى ظهرت على أرض مصر آنذاك نفس شعوذ المسيحية. هذه الرؤية لاقت قبولاً عالمياً فى روما وآسيا الصغرى وفلسطين وسوريا وشمال أفريقيا، وقد سار أتباع أريافوس (ترتليانوس وهيبوليتوس وابيفانس) على نهجه دون أن يبالوا بأهمية تلك التحاليم، مما أدى إلى تكوين نظرة عدائية ضدها ظلت ممتدة للقرات طويلة.

من هنا، نجد أن هناك علاقة واضحة بين ممارسة الطقوس والتحاليم السحرية وبين ظهور ونشوء وانتشار المسيحية فى مصر، بل يمكن أن نعتبرها نمو وتلى (صادات وتقاليد) داخل الكيان المسيحى، هذا النمو الداخلى، كان له أهمية لقبول المصريين للمسيحية، بل أنه أيضاً ساهم بشكل كبير فى فكر العقيدة المسيحية للمصرية فيما بعد، ونقتصر هنا على تحديد تأثيره على الإنسان المصرى القبطى البسيط الذى بدأت تختلط عليه الأمور، فهو يعتقد المسيحية فى صورتها الوثنية فى مواجهة الأرواح الشيطانية بمثل العادات الوثنية. بهذا التكوين النفسى المضطرب الذى استمر وتزايد وتطور عبر القرون الثانى والرابع الميلادى، ابتكر دون قصد مجتمع سطحى متفتح لاستيعاب أفكار عديدة طالما اقترنت بقوة ما وراء الطبيعة التى يأمل أن تحقق له الخلاص.

هكذا تصدرت المعتقدات الغيبية (والتي لا يمكن أن نعتبرها شيئاً عادياً أبداً) مكانة رائدة فى المجتمع، فهي ليست قاصرة فى تدارك أمور الحياة اليومية مثل الرؤى والأحلام فقط، بل لعبت دوراً أكثر خطورة فى سلوك المسيحيين المصريين آنذاك، فقد

التصفت بها الفكر الشيطاني وأرواحه بتشكيل أساليب وأنماط خاصة في حياة المصريين آنذاك، وهناك برديات ونقوش عديدة يمكن أن نستخلص منها عبارات دالة على ذلك، فإن شجار يحدث بين مجموعة من الأصدقاء يمكن إرجاعه إلى روح شيطانية كارهة للخير، أو أسباب طلاق في وثيقة انفصال بين زوجين كان سببها روح شريرة هاجمتها دون أن يتوقعها، أو أن شجاراً بين الرهبان يتطور إلى جدل بلغة الدين، فيصفون زملائهم، قائلين أن روح شريرة ليستك. ويمكننا ملاحظة ذلك في المجموعة الكبيرة من الخطابات المتبادلة بين الرهبان، فإنهم يقدمون تحية خاصة للملائكة وبصفة خاصة الملاك الحارس (دون أن يذكروا له اسم). وقد فسر Crum ذلك على أنه سلوك طبيعي ومعتاد لدى تأمين النفس من الأرواح الشريرة بهذا الملاك الحارس، ثم غدا بعد ذلك نوعاً من التعبير عن التحية والتكريم، ونحن نؤكد ذلك في ضوء حياة الرهبنة التي ترجع جذورها إلى خلاص النفس للبشرية من كافة الأرواح الشريرة للمحبة بها، بل أن المعلمين اللغومسيين، قد عمقوا هذا المفهوم عندهم (الرهبان) فإن اعتبار المادة شريرة، كائن جسدي لا فائدة منه، كان وسيلة نحو تحقيق هذا الجسد والتخلص من شهواته، مما زاد من الحاجة للتقشف والزهد، ومن هنا أصبحت العلاقة الإنسانية في المجتمع آنذاك كارهة لكل ما هو يمت بصلة للشر أو الأرواح للشيطانية.

أيضاً هذه الرؤية العامة، تنطبق بصورة كبيرة في الأدب والفن القبطي المبكر، وإن كانت في الأدب واضحة، فقد اعتقد للمولطان المسيحي أن الأدب والفن بينهما المتصنع الحقيقي لتحديد خواص تلك الظواهر، بل حاولوا أن يجدوا لها مبرراً وجذوراً عند القدماء أو عند المسيح (الكائن الإلهي حسب الفلسفة الغنوسية) حتى يحققوا لها رواجاً مقنعاً لديهم، فمثلاً اتخذت العين الشريرة Evil Eye مصدراً أساسياً في الأدب القبطي، بل أصبحت سمة أساسية في الحياة اليومية. هذا الرمز (للشرير) كان في نفس الوقت وسيلة للحماية من الأرواح الشريرة، ولكن هناك جذور لهذا الرمز المسيحي الشرير، فيذهب الأكسباط إلى أن مصدره مرتبط برحلة المسيح وتلاميذه إلى بحيرة طبرية، وأن العين الشريرة قد ظهرت على شاطئ البحيرة على هيئة امرأة عجوز مشيرة للرعب تبعث من فمها أنسة طويلة من اللهب، ولها أنياب ومخالب مثل الأسد وعينان من الذهب المتع. وهذا الشق الخيالي الذي ظهر في الأدب القبطي نستمد جذور

له من أسطورة حورس وست، وقصة عين حورس التي انتزعتها ست، وأجرى عليها طوقس سحرية لينقذ بها على حورس فكيف أصبحت عين حورس هذه علامة ورمز وقائى من الشر، تلك الرؤية تظهر كثيراً فى الفن القبطى، فنان دير القديس أبوللو ببابويط يرمز فى القلاية (١٧) إلى الروح الشريرة بصورة المرأة للشيطانية (الباسادريا) Alabasadria، وهى تمثل هنا الروح الشيطانية التى تجسدت فى صورة امرأة تقتل الأطفال حديثى الولادة، والمنظر يصور القديس سيسينيوس Sisinnios وهو يمتطى جواده ليطعن فيها الحربة، والمنظر بالكامل يتأثر بفتنصار حورس (الخبر) على ست (الشر)، كما أننا نجد فى قصة الباسادريا حقيقة شعبية، حيث عرفت بتعوذة للبرزاليا (Aberzelia) وهى تعوذة قبطية سحرية جاءت (ربما من الحشة أو النوبة) من أجل حماية الأم ومولودها أثناء الحمل. هكذا كان يسر عن الروح الشريرة والسحر فى الحياة اليومية، والأكثر من ذلك، فإن السحر كان يستخدم للحصول على الشفاء من خلال التوصل إلى الأرواح الشريرة وعيادتها، وهناك مثال يرتبط بالسحر مسجل فى الكتاب المقدس (العهد القديم) مما أعطاه للشكل الدبنى، ففى أخبار (سفر الملوك، الأصحاح ٢١) وفى قصة الملك الوثنى (منس) صور لنا الوالدان فى مصر الذين كانوا يستخدمون العين الشريرة لحماية أطفالهم، وذلك بأن يضعوا أطفالهم فى ماء مقروء عليه سحر، ويصاحب ذلك تحطيم أولى فخارية مملوءة بالزيت، ثم يربط حول أطق ورؤوس الأطفال تماويذ وأحذية. وهذه الأمور قد استقرت كإحدى المعتقدات اللازمة لحماية الأطفال فى مصر قبل قدوم المسيحية، وتقبلها المسيحيون عن طيب خاطر، فنجدهم يعملون بهاء، ففى تحذير غاضب لأحد القديسين بأن ملائكة الرب سوف يفضضون إذا ما شاهدوكم وأنتم تفتلون ذلك الأمر الذى يؤدى إلى قتل أطفالكم، لذلك فبدلاً من أن تقومونهم للسحرة، اتوا بهم إلى الكنيسة، فإن أقدار ورفقت القديسين الشهداء المباركين لديها من القدرة على شفائهم وحمايتهم من الأرواح الشريرة.

من هنا نجد أن انتقال صفات السحرة لتجد مكاناً آخر عند القديسين والشهداء داخل الكنائس نفسها، يؤكد أنها لا تزال مستمرة وإن الاستمرار سوف يكون مقروناً بالطوقس الكنسية فيما بعد، كما أن الاعتقاد فى قوى ما وراء الطبيعة ومفهوم السحر ظل سارى المفعول عند المصريين ولم يُنَفَذْ داخل مصر بل اعتبر إرث شعبى معتاد،

والسند الوحيد جاء من الغرب، أما النقد الذى جاء من الداخل فيما بعد فقد كان خاصاً فقط بالأساليب المستخدمة لا بالفكرة الأساسية.

وكانت الأفكار الشيطانية مصدرأ مزعجاً للاهوتيين المسيحيين المبكرين وكذلك للرهبان، بل أنها اتخذت موقفاً فى الفلسفة الغنوسية، فجد فاليلتيونيوس السكندري الغنوسى، يحدد وجهة نظره تجاه تلك الأفكار الشيطانية فى القرن الثالث الميلادى فى قوله "إن قلوبنا مثل الخان، تزججه وتلوته كافة أنواع الأرواح الشريرة، التى تنتهك برغباتها غير اللائقة، ولكن الرب الذى خاطبنا من خلال (الإله) هو فقط الذى باستطاعته تطهير قلوبنا، لأنه حينما يزور القلب، فإن ذلك يطهره ويقدمه ويملاه بالنور.

تلك الرؤية الفلسفية الدينية، جاءت لتحد من الممارسات السحرية، وهى رؤية مضادة، لكل من اتهم الغنوسية بالأعمال السحرية، فهى محاولة لإبعاد مفهوم (القدر) الوثنى والذى جعل المصريين يستسلمون له ويطيعوه فى ممارسة سحرية، والحل عده يمثل نوعاً من (الغذاء) فى صورة الإيمان بالرب والمعرفة التى توصله إليه، فعندما يأتى ويجده ويعرفه ويدخل قلبه، يحرره من تلك الأفكار وينقيه تماماً...

نفس المفهوم ولكن برؤية أخرى تبناها القديس شنودة فى رسالته (لوبيونوس وكوسورولس) Lobinos and Chossoroas ، وذلك فى قوله " أن للشيطان ليس بمقدوره جعل الإنسان يرتكب الخطيئة، فالإنسان هو الذى يلجأ إلى الشيطان يطلب مساعده". أيضاً فى موعظة له بعنوان (الصراع ضد الشيطان) نجده يمزج صراع الفرد المسيحى داخل الصراع الكونى المتداخل فى الحياة العامة، وإن هذا الصراع أساساً مبني على فريقين: الأول يضم المسيح وأبطاله المؤمنين، والفريق الثانى: يضم الشيطان والشياطين، والمسيح فيه مع القديسين والشهداء، فرسان تخطوا بإيمانهم فوق خيولهم وانتصروا على القوى الشيطانية فتصارأً ساحقاً (لها دلائل كثيرة فى الفن) وهم متوجسين بأكايل النصر، وهى رؤية أدبية قبطية مصرية خالصة خلال القرن الخامس الميلادى.

من خلال ما سبق كله، نجد أن الأهمية الأساسية حول استخدام السحر والممارسات الخرافية الخاصة فى المجتمع المصرى فى العصر الرومانى والمسيحى

المبكر تكشف لنا عن قرب، إن الانشقاق والجهل في المجتمع يمكنه في لحظات معينة تسودها أزمات عنيفة، أن يتقمصه أرواح شريرة (خزعبلات) تسرى في وجدانه حتى تصبح جزءاً أساسياً من حياته الخاصة، ثابتة تؤثر في كافة مجالات حياته، فعلى الرغم من جذور السحر عند المصريين لتقدماء، إلا أنه - ومن خلال ما سبق - في الفترة من القرن الثاني وحتى القرن الرابع يصبح من ضمن المتغيرات الفكرية والدينية في المجتمع المصري.

## ثانياً: النبوءة

يقترن مفهوم الفن المصري تقريباً مع مفهوم النبوءة، فإذا كان السحر يتطلب استدعاء القوى الخفية، فإن النبوءة تعتقد في وجودها وتستخدمها، بينما يتفقا معاً في الهدف المشترك وهو الخلاص، وهذه الفكرة مرتبطة أيضاً بالمعرفة والبحث عن الحقائق سواء كانت مادية أو معنوية.

فالنبوءة والعرفلة طقس ديني مصري قديم، فهو يمثل في العقيدة محور اهتمام الألهة المفترض في شئون البشر، بل هي صلة سلوكية تحدد علاقتها بالإله بالإنسان بصفة خاصة ومباشرة، وذلك من خلال نصائح وإطلاع الألهة في الغيب والمعرفة، وهي تتم من خلال تمثال الإله الذي كانت توجه إليه الأسئلة للاستشارة أو النبوءة، وقد أثبت المؤرخون أنها أساليب مصرية قديمة قدم الدين نفسه، وأنها تطورت من أدعية مقدسة إلى معتقد شعبي ملزم للأهالي خلال الاحتفالات السنوية للألهة، فالنبوءة أو المعرفة ابتكار مصري من أصل محلي، ومن ثم كان استمرارها واضعاً في العصور اللاحقة للعصر الفرعوني.

نلاحظ أن صفة النبوءة أو المعرفة كانت خاصة لكافة طبقات المجتمع المصري آنذاك، من الملك وحتى أصغر الرعايا، والأمثلة على ذلك عديدة، فنتلك المشورات والنصائح والنبوءات التي يتقدم بها الملك للألهة - حتى أننا نجد في بعض المعابد قطع حجرية مخصصة لإلقاء الملك لطلبه واستشارته يطلق عليها اسم (موقف الملك) في معبد الأقصر والكرنك - لم تقتصر على القضايا السياسية أو الحروب أو الأزمات

العاملة (كالمجاعة أو الزلازل أو فيضان النيل ..... إلخ) بل امتدت إلى قضايا اجتماعية ومبادئ خاصة فضولية لمعرفة المستقبل أو الرغبة في الملوك أو التصرف في أمر ما يستطابق مع مشيئة الإله. ففي العصر الفرعوني كانت الأسئلة إما أن تقال شفاهة أو محررة على قطع من الشقف أو أوراق البردى في صيغتين إحداهما بالإيجاب والأخرى بالنفي، وعلى الإله الإشارة إلى إحدى الصيغتين.

ولعل أهمية النبوءة في العصرين البطلمي والروماني واضحة لنا أكثر من ذي قبل، فإن كان الهدف في العصر الفرعوني قد تحول إلى معتقد شعبي عادي، فإنه في ظل البطالمة والرومان قد اتخذ شكلاً أكثر تنبؤاً. فبعد أن خطا الإسكندر بأكبر حملة دعائية لأصول النبوءة المصرية، وبصفة خاصة الإله آمون في سيوة (على الرغم من كونها معروفة عالمياً من قبل) أصبحت سمة عامة للكلمة المصرية تحقق رغبات الشعوب والجنسيات المختلفة سواء كانوا يونانيين أو رومان أو يهود، فقد ساهم هؤلاء في ترسيخ مبدأ النبوءة كمظهر ديني أساسي، واحتل الإله مرييس مركزاً هاماً في مدينة الإسكندرية كمحقق وواهب النبوءة خلال العصر الروماني، واعتقد أهالي الإسكندرية في أهمية نبوءته ومكانته العظيمة بين سائر أرباب الأرض. ولم يكن مرييس قانراً على النبوءة والعرفلة فقط، بل امتدت شهرته إلى تفسير الأحلام، وكان إقتراه في العقيدة المصرية بالإله أوزوريس والإلهة إيزيس مؤثراً في سمو مكانته في عالم المعرفة والحكمة والسحر والنبوءة، كما كان إقتراه في عقيدة اليونانيين والرومان بزيوس وهيليوس إله الشمس وهيويز إله العالم السفلي، قد أعطاه مكانة خاصة لديهم في اتحاد الصفات الإلهية التي تحدد قدرته الفعلية على السحور والمعرفة، وكان من أجل إتمام ذلك أن يتولد فريق على كفاءة عالية من الكهنة المدربين الموثوق في قدراتهم حتى يحققوا أكبر شهرة للإله مما يزيد من شعبيته بين شعوب الإمبراطورية.

وفي الحقيقة، أن مفهوم النبوءة في القرون الثلاثة بعد الميلاد، قد اتخذ سبيلاً آخر بسبب تدهور مبدل الحياة في كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والدينية، ويبدو أن غياب القدرة الإلهية على مواجهة وحل هذا التطور، قد أثر بصورة مباشرة على حياة التنبيين عند المصريين، وقد ساهم في ذلك أسلوب الاحتلال الروماني، فقد اعتبر المصريون مظاهر الاحتفال الإلهي شيئاً من التناق السياسي ومظاهر دنوية بحتة



تقرضها عليهم سياسة الرومان الخاصة، ومن هنا أصبحت الاختلافات الدينية دليلاً من التسليية والاختلافات الأخلاقية، وأصبحت لا تشكل لهم أهمية في مخاطبة أرواحهم أو وجدانهم أو حياتهم المستقبلية.

وقد أدى هذا الوضع إلى الاتجاه نحو الخرافات القديمة وفترت النبوة بالسر، وتحول مركز الاهتمام بالشئون الدينية والروحية من حياة المعبد إلى حياة الأشخاص العارفة بتلك الأمور، هذا الأسلوب الفردي، أصبح من خلاله المصري يبحث عن معرفة طالع، مستقبله وخلاصه، ولوكلوا تلك لفئة ممن يملكون المعرفة بأمر علمية خاصة، تصدرهم العارفين بعلوم الفلك والاجتماع والأسرار والكهنوت والسر، وكان يستوفى لديهم قدرة على معرفة الخطيئة والتأثير للمقنع للسائل حتى يتحقق نجاحه وشهرته.

هكذا تدلنا عشرات البرديات الخاصة التي ترجع إلى القرون الثلاثة الأولى من الحكم الروماني، وقد نلاحظ أن موضوعات البرديات لا تدرجت ربما تحت التأثير الاجتماعي والسياسي، في البداية تقتصر على لشفاء من الأمراض، ثم تحولت بصورة تدريجية لمناقشة كافة الأمور الاجتماعية للعامة الأخرى، مثل الزواج والإنجاب، وقضاء الحاجات في البيع والشراء وخلافه، ونلاحظ من تلك البرديات أن هناك أمور غير مستقرة اجتماعياً، ولأن عدم الاستقرار الاجتماعي لا صاحبه عدم الشعور بالأمان على المستقبل، وبالتالي كانت الأسئلة الموجهة تعكس مظهراً اجتماعياً خاصاً بحياة المصريين تحت الحكم الروماني. ولعل إحدى البرديات التي عثر عليها في مدينة أوكسيريديس كانت تحتوي على أكثر من تسعين سؤال ورغبة محددة في صياغة رقمية، من أجل تسهيل عملية اختيار نوعية النبوة على الأهالي، ومن بين ما تتضمنه تلك البردية، أسئلة عديدة تخص الحياة الشخصية، مثل (هل سوف تصدر أموالى وممتلكاتى؟)، هل سوف أبيع أرضى أو عبيدى؟ هل سوف أصبح يوماً طريداً؟، هل سوف أحصل على علاوة أو مكافأة؟، هل سوف أطلق زوجتى؟، هل سوف أخضع لضرائب باهظة وهكذا). ويبدو أنه كان أمراً شائعاً في تلك المدينة، أو ربما كانت هذه الاستشارة تصدر مباشرة من المعبد نفسه أو على أيدي الكهنة في احتفالات معينة. على أية حال فإن هذه البردية تؤكد لنا ارتباط النبوة ككيان عقائدى بالظروف الصعبة التي

يمر بها المصريون، ولا سيما في ارتفاع نسبة الضرائب والأسلوب الاستغزالي للمتعامل به، مما أدى إلى رغبة في مشاركة الآلهة أو الاطلاع على مستقبلهم والخلص من هذه القمة، فني استلهم تعبيراً عن ذلك (هل ساهرب؟ - هل ساعفى من الضرائب) وهي صياغة بها الكثير من التوسل والرغبة للكلمة في الخلاص.

في الواقع أن للنبوة والسحر ظلاً دُرباً من التراث الشرقي استمال له الغرب على الرغم من رفضهم له، ولكن أمام براعة المصريين واليهود في هذه العلوم، مال إليه الغرب على أعلى مستوى، وربما كان حادث الإمبراطور فاليريانوس وخضوعه التام لشخصية مكريانوس الكاهن المصري الساحر وأعمال الشعوذة والدجل الإلهي، لدليل على شيوع تلك الفكرة عند الأباطرة الرومان. أيضاً استمال لها الإمبراطور كركالا ودقلديانوس وجوليان وبصفة خاصة نبوءات الإله سيرابيس، وقد أدى هذا إلى أن تكون للنبوة والسحر مكانة خاصة في الحكم الروماني.

مع ظهور المسيحية والتصالها الدائم في الفكر الغنوصي بالسرية والغموض، اعتبرت النبوة جزءاً هاماً من عقائدهم المقتسة، فبحثهم الدائم عن أصل المسيح في التوراة والأسفار واليهودية، أدى إلى خروج ما يسمى بأبند النبوءات الخاصة بالمسيحيين، بل أن إنجيل متى ولوفا يعتمد تماماً على تلك النبوءات التي اتخذت مظهراً دينياً خاص بكيونة المسيح الإلهية، وصارت بعد ذلك جزءاً من التعاليم الرهبانية واللاهوتية، وبالتالي كان استمرار النبوءة عند المسيحيين المصريين ليس كتراث قومي فقط، بل لأنه مولكباً للتطور الديني الحادث في العقيدة المسيحية. وليس غريباً أن نجد أسماء القديسين والمسيح والخراف مكتوبة بدلاً من الآلهة على البرديات التي عثر عليها في أوكسيرينخوس، فعلى سبيل المثال لدينا من القرن الرابع بردية مسيحية من أوكسيرينخوس تقول "لنبتعدى يا روح الكراهية، فلن المسيح يريد هذا، ابن الله والروح القدس، يا إلهي، يارب الخراف الضالة، الذي يعلم كل شيء، اشفى لنا الخادمة (جوانتا) التي اسمها (أنستاسيا لوفيميا) المجردة، في البدء كانت الكلمة مع الله، والكلمة هي الله، كل شيء وفقاً لرغبته ولا يتم شيء بدونه، أيها السيد المسيح ابن وكلمه الرب، يا شفى المريض ويا يداوى العلامات انظر إلى (جوانتا) ... أبعد عنها واجعلها بعيداً بعيداً، الحمى وجميع الأمراض والقشعريرة وحمى الربيع وكل الشرور، وادعو لها من خلال

سيدتنا أم الإله، والقدوس يوحنا والرسل، والقدوس لكتور وكل القديسين .....". نلاحظ أن صاحب الطلب هنا قد خلط في صورة عجيبة لصوباً من إنجيل يوحنا وبطريقة عشوائية غير متأنقة مع طلبه الأسلمي وهو شفاء المدعوة جوائتا، وهو الأمر الذي يدعونا إلى اعتبارها نبوءة مع رؤية سحرية مسبوقة خاصة، وذلك بناءً على تحديد للمقاطع وارتباطها معاً وأسلوب الصياغة لبعض العبارات مثل "يتعدى يا روح الكراهية - المصيح يريد هذا - انظر إلى جوائتا - واجهه بعداً بعداً..." هذا الأسلوب يستخدم حالياً فيما يطلق عليه (الترقية أو إبعاد الروح الشريرة) فقد كان درياً من دروب السحر والنبوءة الثنائية آنذاك.

هكذا وجدت النبوءة والسحر عالمها في المسيحية، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى تصميم هذه العقائد ليس على المستوى الشخصي للأفراد، بل أن وجود أدب الشهاده الوثنيين كأدب نبوءة خاص، وكذلك من قبله نبوءة الفخار (صانع الفخار) ضد الإغريق والتي تشير إلى خليط من الأساطير المصرية تعتمد على النمب المصري وتحقق الانتماء لصانع الخلق (غنوم) ومزجها مع روح العصر والانشاء والبحث عن الذات، كان لهما من التأثير القوي على ازدهار ما يسمى بأدب النبوءات، والذي يبحث بصورة دائمة عن الأفكار الصالحة في المجتمع، والنقاد الشريرة منها في ضوء ظروف وملابسات العصر. كل ذلك في صياغة مستقرة مغلقة بطابع أبى شوق هدفه الأسلمي هو الخلاص، خلاص النفس البشرية من لشور وخلص المجتمع من الظلم، والبحث عن مخلص وطني وعن عدالة اجتماعية صالحة، هذا هو الأمر الذي وجد قبولاً راسخاً عند المصريين المسيحيين، بل يمكن أن نؤكد أن النبوءة والسحر من ضمن الأسس التي قامت عليها المسيحية في مصر، والتي ارتبطت بمبدأ الخلاص، الذي نفذته العقيدة الغنوسية وطبقته ظاهرة للرهبنة في مصر، فهما كيان حقيقى للعقيدة الدينية من القرن الثاني وحتى الرابع الميلادى. وليس أدل على ذلك من تلك الافتتاحية التي تزعم للراهب قسارماتا فى أول يوم ينخرط فى سلك الرهبنة، وهى نص مأخوذ من رسالة القديس بولس إلى أهالى أفسوس (٦، ١٠-١٧) تقول "أخيراً يا أخوتى تقوا فى الرب وفى شدة قوته، ألبسوا سلاح الله الكامل لئى تقفوا ضد مكائد إبليس، فإن مصارعنا ليست مع دم ولحم، بل مع الرؤساء، مع السلاطين، مع ولاء العالم، على ظلمة هذا

الدهر، مع أجناد الشر الروحية في السماويات. من أجل ذلك احمّلوا سلاح الله الكامل لكي تقسّدوا أن تقاوموا في اليوم للشرير، وبعد أن تكموا كل شيء أن تثبتوا. فاثبتوا ممنطقين أحكامكم بالحق، ولايسين درع البر، وحاذين أرجلكم باستعداد إنجيل السلام، حاملين فوق للكل ترس الإيمان، الذي به تقرون أن تطفنوا جميع السهام للشريرة الملتهبة. وخذوا خوذة الخلاص وسيف الروح الذي هو كلمة الله.

### ثالثاً: الرمزية في الفن القبطي

الرمز في اللغة يعنى الإيماء أو العلامة، أو هو شكل من أشكال التعبير اللفظي وغير اللفظي، والذي من خلاله يستطيع العقل البشرى أن يتقبله ويستخدمه من أجل إخفاء معاني محددة، أو استخلاص مفاهيم قد يصعب شرحها، فهو في النهاية أحد وسائل الفهم والتعبير معاً، ويبدو أن الرمز ارتبط مع الإنسان للتعبير عن العالم الروحاني اللاحدود، وهى محاولة للربط بين تلك العوالم الكونية والعالم الإنسانى المحيط به. وقد عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور والأشياء المستخدمة كرموز مادية أو مطوية، وإن كانت الصور قد تصبح رمزاً عندما يكون معناها خفياً وليس ظاهراً، أو بعيداً عن تناول أو إدراك العقل البشرى، قد يكون الرمز حدثاً تاريخياً مثل حادث عبور البحر لقوم إسرائيل فقد يعنى لديهم الخلاص من ظلم فرعون، وقد يكون حدثاً بشرياً أو إلهياً، مثل ذبيحة إسحاق وأضحيتيه وصارت رمزاً للفداء والتضحية والخلاص الإلهي. وهكذا استخلص الرمز في العهد القديم، فقد كان قاسماً مشتركاً في العصور القديمة مع التطور الدينى وما واكبه من طقوس سحرية ونبوءات وقائمة طويلة من الغموض والأمور.

ويعتبر مفهوم الرمزية في الفن القبطي من أهم الأركان والعناصر الأساسية في تلك الحركة الفنية، بل هو المفتاح الأول والبرهان الحقيقى لتلك الحركة في أنها نابعة من موروث ثقافى محلى الطابع، فقد ظلت الرموز المسيحية في الفن القبطي منذ تلك الفترة إلى الآن معبرة عن ثقافة المجتمع المصرى بصورة ثابتة.


ولم تكن العقيدة المسيحية صاحبة فكر رمزي في مضمونها الأصنى الذى نادى به الرسل والتلاميذ ولم يكن للعقيدة المبكرة أى تكوين أو طموح لإيجاد رموز من أجل التعبير بها عن مضمون العقيدة، ومن هنا يطرح السؤال التالى نفسه، من أين جاءت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر تاريخها وحتى الآن مع العلم بأن هناك رموز فقدت أهميتها ولغقتها، بينما ظلت رموز أخرى محافظة على شكلها وخصائصها المعتادة.


وللإجابة على هذا التساؤل لابد من استرجاع المتغيرات التاريخية التى ساهمت فى إيجاد تلك الرموز فى الفن المسيحى المبكر، ويمكن القول بأن الفنوسية والموروث الحضارى (المصرى والهلينستى) آنذاك، قد ساهموا فى ترميخ مفهوم الرمزية فى الفن القبطى، فالفنوسية على سبيل المثال فى مصر، قد حددت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر عصورها المختلفة، وأن مصطلح الرموز الفنوسية قد يبدو جديداً هنا، ولكنه معبراً عن وظيفة الرمز الدينى فى النصوص الفنوسية التى عالجت المفاهيم الدينية الفلمنسية برموز مألوقة عند المواطن المصرى، وبالتالى التصقت مع مراحل تطور العقيدة وأصبحت ملازمة لها ومبررة عنها فى أغلب الأحيان، وربما جاء ذلك إما من أجل التخفى عن الموقف السياسى العدائى الرومانى، أو من أجل إيجاد رمز متفق عليه ضمن جماعة معينة ومن أجل وسائل تعبير بينهم معروفة ومتبادلة فشاعت الرموز، أو من أجل إيجاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد ماهية العقيدة تحت ظل الاضطهاد وهو الغرض الذى سمح للرموز الوثنية أن تعبر عن مضمون العقيدة الجديدة آنذاك وتشارك معها عبر التاريخ.

من هذا المنطلق نجد أن ضرورة استخدام الرمز من أجل تفلادى الغموض والسرية الواضحة فى العقيدة الجديدة كان يقربها من المحلية المصرية، إما من خلال الأصال السحرية أو الشكل الرمزي الذى يتنج حول مفاهيم غامضة وسرية الطابع فتحول الرمز بعد فترة إلى كهنونة خلاص أو شكل أسطورى له معنى وأهداف ويستخدم بعد ذلك فى الأعمال والممارسات السحرية والنبوءات، ودقماً ما كان الرمز مثل السحر يبحث فى المستقبل أو فى الغيبيلت، فعلى الرغم من كونه حثاً قديماً أو رمزاً قديماً أو معتاداً عليه أو معروفة ماهيته، إلا أنه يتحول فى الناحية الدينية والطبقية إلى عناصر

الوقوف على الخصائص والبحث في مستقبل الأفراد. وبالتالي فإن المفهوم الرمزي هذا لم يكن جديداً على المصريين فهم من عشاق تلك النوعية من الممارسة الدينية، ولا سيما في الملقوس الجنازية التي تحتوي على العديد من الرموز التي اختيرت بحذارة من أجل التعبير عن عنصر من عناصر مقومات الدين الجديد.

من المعروف أن عمليات الدفن عند المصريين في العصر الروماني (الطبقة الشعبية) كانت في مقابر كبيرة جماعية مثل المقبرة التي عثر عليها في باثوبوليس، وقد كانوا يزودون المومياء ببطاقات من الخشب يدلون عليها أسمائهم باللغتين اليونانية والديموطيقية. والعبارة الشهيرة التي عثر عليها بكثرة في تلك المقابر هي "إن الميت هذا سوف يعيش للأبد مع أوزوريس سوخاريس"، وهي عبارة دينية تتضمن الإله أوزوريس إله العالم الآخر، والسفينة التي تنقل الأرواح المؤمنة إلى العالم الآخر في رحلتها الخالدة عبر السفينة سوخاريس. تلك السفينة أصبحت رمزاً مقدساً في بعض شواهد قبور كوم أوبيلو فهي تحمل المتولين المؤمنين، نفس السفينة أصبحت فيما بعد رمزاً للكنيسة التي تحمي المؤمنين من شرور الضلالة والاضطهاد، ولكن الذي يهمنا في تلك البطاقات ما عثر عليه في تابوت محفوظ حالياً في متحف برلين، لمتولي يدعى أبولونيوس ابن باتسيس Apollonius Patsés وقد زينت اللوحة بالبطرا  وهي إحدى الرموز المسيحية، فعلى الرغم من اتفاق العلماء على وثنية التابوت، إلا أن فريق آخر اتجه إلى تأريخ التابوت بالقرن الرابع أي بعد فترة قنسططين، وقد ذهبوا وراء ذلك إلى أن هذا الرمز لم يكن معروفاً قبل عهد قنسططين، ولكن "جاءت" المكتشف الفرنسي الذي أجرى حفائر في مدينة أنتيوى رفض هذا للتفسير، وذهب إلى أنه من القرن الثالث في مقابر أنتيوى تحمل هذه العلامة (سوف نتحدث عنها بالتفصيل)، بينما يؤكد ذلك "Schmidt" الذي أشار إلى الملول الغنوسي وراء استخدام الرمز في الفن المسيحي المبكر، وقال أنه حتى الآن لا تزال هناك صعوبة في تحديد اتجاه الرمز المستخدم بين الفكر الغنوسي والفكر المسيحي الحقيقي، ويبدو ذلك حقيقياً لأن غموض بعض الرموز أحيقاً، قد يفوق مسألة تحديد الاتجاه، فالرمز  الذي من المفترض أنه يعني (كن في سلام)  $\chi\alpha\iota\pi\epsilon\ \rho\epsilon\iota$  (شكل ٢٦٨) قد يتفق مع ملول الروحانيات المعروفة في الفكر الغنوسي، والتي استمدتها من الموروث الجنازي

المصري القديم، وهذا الاتجاه تؤكد الدلائل الأثرية التي عثر عليها في مقابر أنتينوى. دليل آخر محفوظ بالمتحف البريطاني يضم مجموعة من النقوش الدينية الجنازية، النقوش مؤرخة على الترتيب لصور الأباطرة ثرجان ومكريانوس، كوتيوس حوالي ٢٦٠م. وعلى الرغم من أن تلك البطاقات غير مطومة المصدر، إلا أن هناك أمثلة مشابهة لها عثر عليها في مدن أخميم وباقويوليس ومؤرخة أيضاً بالقرن الثالث الميلادي، ومحفوفة حالياً في متحف برلين، تلك النقوش جميعاً تصور علامة  (صلح) ، وظهورها في مجتمع معين ربما يذهب بنا إلى اعتبارها رمزاً لجماعة إما غنوسية أو مسيحية لديها اعتقاد خاص في هذا الرمز بتلك التركيبة الحرفية وتتفق أيضاً مع موروثهم الاجتماعي، وبالتالي فإن الأدلة قد تبدو كثيرة ضد الآراء التي ذهبت إلى بيزنطية الرمز وأنه مرتبط بالفن القبطي والبيزنطي عموماً مع الاعتراف بالمسيحية في عهد قسطنطين.

من المحتمل أن يكون أبولونيوس رجل نقي ومميز عن بقية الأهلالي في المدينة، وأن تلك العلامة هي رمز لهؤلاء الأتقياء، هذا ينكرنا مباشرة بحال الكاروكراتسين الغنوسيين أمثال كاربوكراتيس الذي عاش في منتصف القرن الثاني الميلادي في مصر وكانت لديه جماعة دينية كبيرة تميزت بروحانية عالية المستوى تحدث عنها ترتليانوس وأريانس وهيبوليوس، كما استفاد من أصالهم كعلميت نفسه، تلك الجماعة ميزوا أنفسهم بعلامة (مجهولة) على الأذن اليسرى، لا نعلم عنها شيئاً حتى الآن، ولكنها أعطتنا انطباعاً عن ارتباط الرمز بالفكر الجماعي للمسيحيين في تلك الفترة المبكرة، وبالتالي انتشار علامة  بين الجماعات. ومن خلال الأدلة الأثرية التي عثر عليها في أخميم وأنتينوى وباقويوليس نميل إلى الاقتراح بأن تلك العلامة مصرية وكذلك فهي متفقة مع روح الجماعات الروحانية المسيحية آنذاك.

على الرغم من أهمية اكتشافات "جايت" التي أنجزها في الفترة ما بين ١٨٩٦-١٩٠٠م لصالح متحف Guimet إلا أنها من سوء الحظ لم تأت بنتائج قيمة إلى الآن، فإن الغموض لا يزال يحيط بكثير من تلك المكتشفات حتى أن مخازن بعض المتاحف في فرنسا لا تزال تحتفظ ببعض تلك المكتشفات التي لم تر النور إلى الآن، كذلك والأهم أن "جايت" لم يفسر لنا الانطباع الأول (الوضع الأثري الأول) لحظة دخوله

المقبرة، فهو قد يعطى لنا فكرة فائقة على تفسير العديد من الرموز التي عثر عليها في هذا الوضع الجلفى فهي تصور لنا جانباً أثرياً ونفسياً ودينياً هام جداً لتلك الجماعات الخاصة أو التي اتهمت من قبل المؤرخين الغربيين بالسكر والشعوذة والرمزية، هذه الأوضاع ربما كانت قد فسرت لنا ماهية مفهوم التلاقى بين الوثنية والخنوسية والمسيحية وحركة انتقال الرمز فيما بينهم ومسألة الإحلال والتبديل للعديد من الرموز.

من بين تلك المقابر مقبرة على درجة كبيرة من الأهمية، وهي لمسيحة تدعى كريستينا Krispina بوجه جميل (شكل ٢٧١)، يدها اليسرى تطلو صدرها قليلاً، وتحمل علامة عنخ، وهي العلامة التي ارتبطت ارتباطاً شكلياً ومعنوياً بين كونها معتقداً مصرياً قديماً وكونها رمزاً للمسيحية المحلية في مصر. وهناك بعض التفسيرات حول الفارق بين علامة عنخ المصرية والصليب عنخ في المسيحية، ويهنا هنا أن تقدم أقرب تلك التفسيرات التي تدور حول كون النموذج المصري للعلامة عنخ بوظيفته الجديدة كان يخدم العقيدة الخنوسية، ويبدو أن الفارق كان في العروة، ففي العلامة عنخ المصرية كانت متصلة مباشرة مع الذراعين بدون فاصل (رقبة)، بينما عندما استخدمت في المسيحية عن طريق الخنوسية، أصبحت العروة أعلى بقليل عن الذراعين، وبالتالي فإن هذا التطور حول المفهوم الخاص بالرمز عنخ في العقيدة المصرية والذي كان يعبر عن البحث عن العالم الآخر، أو الحياة الأبدية في العقيدة المصرية، أو السبيل إلى النجاة من عملية الحساب والفوز بالأبدية في العقيدة المصرية قد استمر كذلك عند الخنوسيين فقد مثل لديهم الفداء أو الخلاص للرب، وبالتالي فإن حالة الفداء الشبيهة للمسيح فوق الصليب كانت تفسر أو يشرح من خلالها كل المعاني المقصودة في الرمز المصري القديم، وهو الاتجاه الذي يعتقد في أن المصريين على المستوى الشعبي قد بدأوا إلى تصوير علامة عنخ على المستوى الشعبي، بل أن الاستخدام الشعبي لتلك العلامة قد بدأ مع ظهور الخنوسيين والمسيحيين الأوائل، واقرن ذلك بانتشار تلك العلامة في مصر فقط كرمز يميز أصحابه عن غيرهم ليس لمطلوبه الخاص بالحياة الدنيوية فني لا تعنيهم بشيء، بل لماهية الروح في العالم الآخر أو وسيلة للوصول للرب، وكانت علامة عنخ هي وسيلة هذا التمييز.



إن التأكيد على هذا الأمر وتحديد أولى العلامات المميزة لتلك الجماعات المسيحية المبكرة في مصر، يمكن الوصول إليه بصعوبة إلى حد ما، وذلك لعدم وجود أمثلة جماعية تؤكد انتشار الرمز في حدود جماعة معينة، أو في حدود الأقاليم، أو بين الأقاليم وبعضها، لذلك نحاول أن نسترشد بالأدلة الأثرية إلى حد ما، حتى نكون والقعيين في ربط الرمز بالأثر وليس بالمنلول الديني المفترض فيه، ففي مقبرة عثر عليها في أنتينوى لسيدة مجهولة، من أواخر القرن الثاني الميلادي، وجد عند قدميها الصليب بعلامة عنخ بين العلامتين A. W، ويجوز اللجنة عثر على حزام طويل يحمل نقشاً عليه MIKH ومسالتين فارسيين، بالإضافة إلى نماذج صغيرة من العاج المطموس (المسوح خطوط الرسوم المصور عليه) وكذلك على قطع من الخشب غامضة وليس لها منلول، من بينها قطعة واحدة لعلامة عنخ الأهدية.

واعتقد "جايت" - الذي اكتشف المقبرة - أن للنماذج العاجية والخشبية والمسالتين وعلامة عنخ أشياء من قبل الأسرار الغنوسية جنائزية الطابع، وهي غير مدرجة ضمن الطقوس المسيحية المعروفة عند التلاميذ والرسل، إلا أن "جايت" لم يفسر لنا حقيقة الوظيفة الجنائزية لتلك الرموز، والتي لا تزال مبهمة من حيث التوظيف الجنائزي في تلك الفترة، فقد استخدم "جايت" هنا - ولأول مرة - لفظ العاج الغنوسي الذي يمثل مجموعة من الحوريات أو الملائكة سواء كانوا سيدات أو رجال في أوضاع قائمة حائمة أو رقصة في بعض الأحيان، وهي نماذج عثر عليها في مقابر أنتينوى (شكل ٢٠٦-٢٠٧). وقد تبدو إلى حد ما آراء "جايت" محددة دون تنوع في إثبات نظرية العاج الغنوسي أو تطويع ملامح الفن المعاصر آنذاك نحو العقيدة الغنوسية.

فهناك قطع كثيرة من هذا العاج محفوظة في المتحف القبطي، لا تزال تبحث عن هوية محددة، وهي تدل إلى نفس الفرض الغامض وتحمل تلك الأوضاع الرمزية. بجانب تلك القطع العاجية وعلامة عنخ نجد النقش MIKH الذي لم يفسر عند جايت، يبدو أنه مرتبط بالطقوس الجنائزية مسيحية الطابع، فيمكن اعتبار اختصار MIKH هو اختصار لعبارة (الشهيد رفيق للرب)  $\text{KH} \text{ } \text{Mapros} \text{ } \text{idios}$ ، وهو مفهوم يتفق مع العقيدة الغنوسية ورغبة المؤمن بيا في الميت شهيداً لرفقة الرب من أجل الحصول على الخلاص، هذا بالإضافة إلى السلتين فهما بالقطع إحدى النماذج الغنوسية مصرية

الطابع، وهي خاصة بالتناول الجنائزى سواء للمتوفى المسيحى أو الفخوسى وهي إحدى الأسرار الفخوسية المعروفة.

تلك التراكيب الفخوسية الرمزية، يمكن من خلالها تحديد الشكل الأولى للاحتفام الرمضى لمعالم الطقوس الجنائزية المسيحية المبكرة، وقد ساهمت فيها بدون شك الروحانيات الفخوسية، التى جعلت أصحاب تلك المقابر يسمون نحو تلك الرمزية والأسرار السحرية فخوسية الطابع، تلك الطقوس السرية كانت تقام داخل المقابر التى كانت تزود دائماً بحجرة خاصة لممارسة تلك الطقوس بها، لدينا دليل على ذلك فى أن مجمع (هيبولويس) الذى انعقد عام ٣٩٢م أصدر ضمن قوانينه الرسمية قراراً بإبطال تلك العادات الجنائزية التى كانت منتشرة فى نطاق المسيحية الشرقية. ويمكن تأكيد ذلك أيضاً فى ضوء تأثير العقيدة المصرية القديمة نحو الالتزام بوجود تلك الطقوس والرموز السرية التى تحقق له لطمئنان وأمن وسلامة لعودة الحياة والروح فى العالم الآخر، وبالتالي فالموروث الحضارى مستمر ومتكمن من العقيدة الجديدة أيضاً.

أيضاً هناك المقابر الفخوسية المسيحية المكتشفة عليها فى أنتينوى والتى تبدو ذو طابع وثنى عام، إلا أنها تضم بعض العناصر الرمزية الجديدة على الفن آنذاك، والتى فسرت على أنها لطباعات فخوسية تبدو وكأنها روح العصر الجديد. فالعديد من المقابر زودت جدرانها بصور مرسومة بلقوان الفريسك تمثل إله الراعى ومناظر المتضرع، ومناظر لأشجار الجنة، الحمامة، الطاووس، علامة عنخ، وهى رموز تبدو آنذاك جديدة، ولكنها استقرت بعد ذلك كمفهوم انتقل إلى بين الشكل الوثنى والمفهوم العقائدى الجديد، فجميع تلك الرموز قد عثر عليها فى مقابر كثيرة فى أنتينوى، وهى تبدو مرحلة انفصال اجتماعى قد حدث فيها خلال الفترة من نهاية القرن الثانى وحتى نهاية القرن الرابع الميلادى. ومسألة الانفصال الاجتماعى قد تبدو فى أنتينوى قائمة، فالطقوس الجنائزية فى المقابر ارتبطت بصفة دائمة مع الطقوس الدينية فى تلك المقابر، فكما فسرنا من قبل إمكانية تعديل المقابر حتى توكب الحركة الدينية الجديدة من الناحية المعمارية، وأن معظم مقابر الشهداء المسيحيين قد تحولت إلى كنائس صغيرة فى فترة الاضطهاد الدينى، فإنه فى أنتينوى قد عثر على مقبرة لمسيحة منحوتة فى الجبل، أضيق إليها مبنى خارجى، فسره جايت بأنه كان مسكناً أو مأوى لتلك السيدة (ويحتمل أنها

كانت من أتباع (الغنوسيين)، وعندما توفيت السيدة دخلت في المقبرة المحفورة، ثم بناء وتجهيز حجرة خارجية من قبل أتباعها أو أنصارها وأقاموا فيها طقوس دينية وجنازية متصلة بالمعينة الغنوسية وكذلك على روح المتوفية، الاحتمال الأكبر أن تلك الحجرة تحولت إلى كنيسة، فقد لاحظ "جايت" وجود حنية مزينة بزخارف غنوسية مثل صور لسيدة وهي تتضرع أو تصلي، وشجرة الجنة، الحملية، والطلووس. هكذا كانت العلاقة بين الرمزية والطقوس الدينية المبكرة التي ارتبطت بحركة انتقال العقيدة من الطابع الغنوسي إلى الطابع الممبجي المحلي في مصر، هذا الأمر يمكن تدعيمه بتقرير من متوفى كتبه قبل وفاته (وصية شخصية) لزوجته، المتوفى يدعى أورليوس كوليثوس، غنوسي - مسيحي، عاش في النصف الأول من القرن الخامس الميلادي (أي بعد قرارات مجمع هيوبوليس ٣٩٣م) ودفن في ألتينوى، الوصية باللغة اليونانية، وضح فيها قتلاً (أرجو أن يلف جسمي بالقميص الجيد، وأن يقام احتفال مقدس لراحة روحي قبل صعودها إلى الرب). والوصية تدبر على أن قرارات مجمع هيوبوليس لم تنفذ في مصر، وأن الطقوس الجنازية والاحتفالات المتعلقة بها استمرت فترة طويلة، ومن ثم استمرت الرموز المرتبطة بها، وهو انطباع يؤكد على خروج الرمز واستمراره وتطوره طبقاً للبيئة والمجتمع المصري وعاداته وتقاليده وليس خاضعاً هنا إلى إقرار مصير المسيح على المستوى العالمي.

كما عثر على نماذج أخرى في مقابر بانوبوليس (الخميم) تحدد لنا سمات التصميمات المسيحية المبكرة، ونؤكد على وجود مفهوم الالتقاء بين الوثنية والمسيحية. فاللفافات التي تلف بها أجساد المتوفين، ظهرت في بداية القرن الثالث، وهي تحمل رموز غنوسية الطابع مثل الحمام والصليب عنق، والسكة، والأرنب، ووسائل الفلكية، وكؤوس الخمر المقدس، كما أنها تضمنت أجزاء من الاحتفالات الديونيسية جنازية الطابع. من بين التراكيب الرمزية الهامة في الفن القبطي ما عثر عليه من التراكوتا فقد عثر على صليب **✠** بين علامتي عنق (شكل ٢٦٩)، وهو ما يؤكد أن الشكلين لهما وظيفتان مختلفتان، فإذا فرض أن علامة **✠** تعني كما أوضحنا (كن في السلام)، وبالتالي فهي مرتبطة بالحالة داخل المقبرة والتي تمثل بداية الرحلة وتأمين رحلته حتى يصل إلى الملوكوت، فإن عنق ترمز للحياة نفسها في العالم الآخر نفسه، فهي إحياء

بمنحه حياة إلهية من قبل الإله نفسه، وهو المفهوم الذى تولد فى العقيدة الغنوسية وارتبطت به طقوس سرية الطابع تعبر عن مفهوم الحصول على الريادة الغنوسية والوصول إلى قمة للنظرية الإيمانية.

أيضاً من الرموز الغريبة التى عثر عليها فى بانوبوليس فى مقابر مسيحية من القرن الثالث الميلادى، مجموعة صغيرة من اللفافات على حجم الأيدي موضوعة فوق صدر المتوفى. كان الاعتقاد المباشر أنها تقترب من نماذج تماثيل (الاشابتي) المصرية القديمة، والتى كانت توضع مع المتوفى للتعبير عن تابوت أوزيريس وعالمه، وهى إحدى الطقوس السرية فى العقيدة الأوزيرية، وعلى الرغم من نقص استخدام تلك النوعية من التماثيل فى المصرين البطلمي والرومانى، إلا أننا لا نستطيع تجاهل التأثير المصرى فى تلك الفترة كموروث مصرى قديم فى الطقوس الجلتزية، بينما يمكن إعادة توظيفه كرمز مسيحي يخدم العقيدة الجديدة ويزيد من محليتها. فقد عرف عن المسيح معجزة إسيام (العازر) المومياء من الموت، وقد عرفت فى الأساطير المسيحية، بأن المسوخ قد أخرجه من مقبرته وهو فى هيئة مومياء، وأقام فيه للروح من جديد، وهى إحدى أهم المعجزات المقدمة عند الغنوسيين لكونها من أهم معجزات وأسرار المسيح الغامضة، لذلك فإن عمليات الالتقاء بين العقيدة الغنوسية والعقيدة الأوزيرية، قد ترتبط بانتظار المتوفى المسيحي للمسيح حتى يقيمه من الموت مرة أخرى فى العالم الآخر، وبالتالي فإن مفهوم الطقوس الشعبية ظلت تميزها الأسرار والغموض المتفق مع الذوق العام، والبحث فى العقيدة الجديدة على ما يتوافق مع هذه الطقوس الشعبية، الأمر الذى يزيد من تثبيتها فى المجتمع المصرى.

وقد أشرنا من قبل إلى تابوت (الدير البحرى) (شكل ٣٧) والذى كان يمثل فكراً غنوسياً متأثراً بمفهوم الاقتعة الجسدية المصرية ولكن الرموز المستخدمة هنا قد تكون وثنية وأعيد توظيفها من جديد، مثل كأس ديونيسوس الذى عبر عن كأس الخمر المقدس الذى يتحول شاربها إلى العالم الملكوتى ويصبح من خلاله رمز إلهى كامل، وهو فى نفس الوقت يعبر عن معجزة فى عرس قانا الجليل الذى تحولت فيه الماء إلى خمر مقدس أدى إلى إيمان الحديد من الحاضرين فى هذا العرض بالمسيح آنذاك. كذلك نجد مسابيل للقمح التى ترمز عند المصريين القدماء بمفهوم للخير والحياة الأبدية السعيدة،

اتخذت كذلك في العقيدة الغنوسية بجانب النبات السرى الذي نجده قد انتشر على صور البورتريهات الشخصية في الفيوم (شكل ٢٧٠)، وأصبح مقترناً بالطقوس الجنائزية غنوسية الطابع، كذلك نجد على التابوت صور الرجل وهو يرتدى قلادة غريبة للشكل، ويبدو أنها إحدى الرموز المقدسة أو المعروفة، ولم نلاحظ مثيل لها من قبل، فهي تعبر عن رمز للجماعة فقط. وتظهر أسفل رداء المتوفى الرموز الجنائزية المصرية المعتادة، مثل الإله أنوبيس والإله أبوبوت (إله المأوى) وهما يحرسان سفينة سوخريس التي ترمز للوصول الأبدى إلى أوزوريس، فهي وسيلة نقل الأرواح في أمان إلى العالم الآخر وتلك الرموز كانت قاسماً مشتركاً في شواهد قبور كوم ليويلو، وهي تمثل نموذج الالتقاء الوثني المسيحي في الفكر الرمزي الديني (شكل ٢٢٥).

في المتحف القبطي قطعة نحيتية من مجموعة (مريت بطرس غالي) تتبع الطراز الأهداسي، الذي يرجع إلى المرحلة النحتية التالية خلال القرن الرابع الميلادي (شكل ٢٧٤)، وهي عبارة عن مشكاة تسمى بركة المسيح، وهي تسمية معروفة بين مسيحي مصر الآن، ولقد تم اختيار تلك القطعة هنا بالذات لكونها تتضمن رموزاً عديدة بعضها متعدد الوظائف وغامض، والآخر له وظيفة محددة، لذلك وجدنا أن تلك القطعة يمكن لها أن تحدد لنا مفهوم الرمزية في القرنين الثالث والرابع الميلاديين.

للقطعة طولها ٢٨ سم وعرضها ٤٩ سم، وهي عبارة عن قطعة زخرفية نحيت من أجل وضعها كديكور حائطي خاص بمحراب في كنيسة وليست ذات طابع جنائزي، ومن هنا يمكن قراءة بعض الرموز التي تحولت من المفهوم الجنائزي إلى المفهوم الديني الطقسي في فترة ما بعد الإعراف بالمسيحية. من أعلى اللوحة يوجد إبريز نصف دائري عريض مكون من شرائط مزودة بزخارف السبعة التي تشبه للؤلؤ، وفي المنتصف نجد إكليل من الغار يخرج منه تمثال نصفى لرجل يرتدى هيماتيون وله تاج فوق الرأس، وعلى جانبي القطعة نجد مساحتين مثلثتي الشكل بدخل كل منهما درفيل صغير يسبح إلى أعلى، وفي الجزء السفلي نجد إبريز متداخل من المنتصف في طرفيه البارزتين ورده (زهرة) ذات سبعة أوراق، أما في النصف السفلي من القطعة نجد إكليل آخر من الغار بداخله سيدة ترتدى خيتون، وبجوارها نجد على الجانبين درفيلين يسبحان إلى أسفل، أما في منتصف المنظر تملأ نجد شخص يظهر من المنتصف فقط حتى

خصره تقريباً، وهو رجل ذو لحية، يرفع يده اليمنى (مشيراً إلى علامة المباركة بإصبعيه) ويحمل في يده اليسرى صليب المباركة مرفوع على عصا، أما الهالة التي تلتف حول رأسه فهي دائرية مفلقة، وتبدو حلقة العينين مستكبرتين وبارزتين بشكل واضح ومبالغ فيه، مما يضفي عليها طابعاً هتسياً خشناً بعض الشيء؛ أما للشعر واللحية فهما محددان بشكل منظم، بينما ثيابا الرداء تبدو مبالغاً فيها، وعلى حافة المشكاة نجد زخرفة على الجانبين، تحت فيها الفنان أرتب برية وهي تتأهب بأرجلها لقلب ملة مليئة بالفلكة، الفنان حاول أن يعبر عن الأرتب المقيدة فوضع حول رقبتها عقد يمثل أبدأ لها.

هكذا نجد أن القطعة تحمل العديد من الرموز، وليس هناك مجالاً للشك أن هذا الشخص الذي ينتصف المنظر هو السيد المسيح، الذي يرفع يده المباركة للصلاة أو الخلاص أو التبرك. أما الشخصيات التي تظهر ما بين الأكاليل (رجل وسيدة) فهي من الأمور التي لا يزال البحث جاري عن توضيحها، ولكننا نلاحظ أن الفنان أراد أن يقسم المنظر إلى جزئين أحدهما علوي والآخر سفلي والمسيح في المنتصف، فيمكن أن نحدد اتجاهات التفسير هنا نحو العالمين العلوي والسفلي، وهي سمة الازدواجية في الحوالم الكونية المستخدمة في الفكر المعاصر آنذاك، فالمسيح هو وسيلة الخلاص الذي جاء إلى الأرض والتي تمثل تلك المرحلة الوسطى وذلك للصعود بالمؤمن من خلال البركة التي يعطيها إليه، فيهبط الجسد إلى العالم السفلي وتملأ الأرواح إلى الحياة العلوية، هذا الاتجاه الأولي لتفسير تلك اللوحة، فلها اقتراح تفسيري آخر، نشر البورتريهات العلوية والسفلية لها صور رمزية للشمس والقمر. وذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى المقارنة بين صورة المسيح في دير القديس أبولو في باويط، ومن حوله الشمس والقمر على هيئة شخصيات آدمية (رجل وسيدة) ومزودين بأجنحة، وهما يمثلان اثنين من الملائكة، وتبدو مسألة الرمزية بالقمر والشمس مع التكوين الملائكي المصور غير متوافقة ويشوبها مراحل شك كبير. فالأشخاص المصورون في بورتريهات باويط يحملون صفة الملائكة ولديهم هالة نورية فوق الرأس، فهم يبدون كالملائكة المحيطة بالمسيح، بينما الأشخاص المصورة في قطعة اناشيا يبدون أجنحة فهم أشخاص مجردون لا يحملون للصفة المقدسة، ومن هنا يحتمل أن يكون التفسير الأول هو

الأكرب إلى الصواب، والذي يبدو موافقاً للمتغيرات الدينية والطقسية آنذاك، والتي كانت تهتم فقط بعملية الخلاص وبصفة خاصة في القرنين الثالث والرابع الميلاديين. فالبورترية العلوى الذى يمثل رجل، فهو يمثل كيقونة المسيح الإلهية العلوية، بينما بورترية السيدة فهو يمثل السيدة العذراء التى هى الكيقونة الجسدية للمسيح أو هى رمز للعالم الأرضى. وبالتالي نجد أن هذا المنظر بتلك الكيفية قد جسد لنا مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى بعد الاعتراف بالمسيحية. من ناحية أخرى، نجد صور الدرافيل المصورة بجانب المسيح، فعلى الرغم من كونهم يمثلون رموزاً مسيحية شديدة القدم، إلا أنه منذ منتصف القرن الثانى الميلادى قد اتخذت تلك الدرافيل سمات سكندرية خاصة بالبيئة البحرية، واعتقد أنها ترمز للأصنام القديمة السكندرية بصفة عامة، لارتباطها بالدخول المسيحي الأول عبر البحر من الإسكندرية، أو لكنيسة الإسكندرية بصفتها أول كنيسة مصرية، وهى لكنيسة التى حاولت بعد القرن الرابع فرض سيطرتها بقوة على جميع الكنائس المصرية. ولكن على العموم لا يعرف أصلها الفنى بصورة محددة إلا كونها خاصة بالبيئة البحرية لمدن حوض البحر المتوسط، ولكن رمزية اتجاه الدرافيل إلى أعلى أو إلى أسفل، لا بد أنها كانت تعنى شيئاً بالنسبة للفنان، فهما هنا يذهمان التفسير السابق للعمل الخاص بلاهوت ونسوت المسيح، فالدرافيل التى يمكن أن تعبر عن حالة الكنيسة أو حالة الشعوب قبل وبعد مباركة المسيح، وبالتالي فإن حالة الإيمان وعدم الإيمان وسألت عبرت عنها اتجاهات الدرافيل من صعود وهبوط حول المسيح. بالنسبة للأرانب البرية، فإننا نجدها منتشرة فى معظم المنسوجات القبطية (شكل ١٨٣)، وبصفة خاصة للقطع التى استخلصت عنوة من أكتاف المتوهمين المسيحيين فى مقابر بانوبوليس وأنتينوى، والأرنب من الرموز المسيحية مصرية الأصل، فيمكن القول أنه لم يستخدم كرمز للمسيحية تقريباً إلا من خلال المنسوجات المصرية فى الفترة الانتقالية ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين. فموضوع الأرنب البرى وسلة الفاكهة من الموضوعات الغنوسية جنائزية الطابع، فالفاكهة من ضمن الطقوس الوثنية التى استخدمت فى العقيدة الغنوسية كطقس جنائزى فى المقابر المسيحية المبكرة مستوحاة من مفهوم المائدة المقدسة فى المقابر المصرية القديمة، أما بعثرة الأرنب لسلة الفواكه، فهى تقع ضمن الأسرار الغامضة، ولتى دائماً كانت تحتاج إلى تفسير موافق

وهى أمور متعلقة ببعض الرموز المركبة، وبالتالي فإنه من المفترض أن هذا الأرنب البرى الذى كان يرمى فى العالم الدنيوى دون هوية أو تحديد إلهى، وأنشاء سيره عثر على تلك السلة المملوءة بالفواكه، فلقد تم على إدراك ما بداخلها، وليس بعشرتها كما فسر بعض العلماء، وذلك لأنه من المفترض كما نجد فى الصور الأخرى، أن الأرنب يلتقط فقط من كافة الفواكه التى بداخل السلة للعنب رمز للخمر المقدس، ويأكلها بعد ذلك. ولدينا العديد من الأمثلة التى تصور الأرنب يأكل من عنقود عنب يخرج من السلة، وبالتالي فالأرنب هنا يمثل حالة للبشر قبل ظهور المسيح، وبالتالي للعنب هو رمز للمسيح ضمن سلة الفواكه التى تتسم فى العهد القديم بسلة الأنبياء، وكون المؤمنين يلتقون حول المسيح، فهى كناية عن نور المسيح كراعى أو كخمر مقدس يوحى بالإيمان لهؤلاء الرعية.

بالنسبة لعملية التقييد أو الربط للأرنب البرى هنا، فهو يرمز للقيود والمعاناة التى عانهاها المصريون قبل قدوم المسيح وأن الأرنب المقيد لم يستسلم لحالة القيد، بل اتجه ناحية السلة لمعرفة ما بداخلها، ومفهوم القيود فى العقيدة قد يبدو مقترناً بالحالة الغنوسية وإثبات مفهوم الخلاص وقوة المسيحية المخلصة. عموماً فإن السلة المملوءة بالفواكه رمزياً مصرية توحى بمفهوم الخير والسعادة الأبدية، فهى ترمز هنا لمفهوم المقيدة أو الخلاص القادم من بركة المسيح، وبالتالي فإن تلك الرمزية تؤكد المعنى السابق المقصود فى اللوحة.

أما بالنسبة للأزهار التى تأخذ ربما شكل الصدف (شكل ٢٧٦، ٢٧٧) والتى تزين الجانبين السفليين من العمل الفني، فهى ذات معنى خاص بالصور المسيحية المبكرة وحالة الرهبان والمتسكين، ولا سيما فى العقيدة الغنوسية والتى اعتبرت الرهبان ما هم إلا زهور تنبت فى الصحراء القاحلة، وبالتالي فإن ارتباطها بالصدفة الرومانية قد يكون جائزاً من خلال أن الصدف كانت تعنى لدى المسيحيين حالة الولادة من جديد، وبالتالي فالزهور يعتبر نفسه قد ولد من جديد مثل أفروديتى، ومن هنا خرجت تلك الزهرة بهذا الشكل مثل الصدف، وهى تحدد مفهوم الولادة الجديدة من خلال مباركة المسيح، كذلك وجود الزهرتين فى الجانب السفلى أى الأرضى (الجانب الناموسى) فقط قد تودى إلى نفس المعنى فى تقسيم اللوحة إلى قسمين أرضى وسماوى.



نلاحظ أن التفسير الفنى والرمزى كان فى منتهى البساطة والوضوح، وهو ما يفسر أن تلك الرموز كان يولكبها حركات شرح وتفسير مستمرة ولا سيما فى المرحلة المبكرة، ثم بعد شيوع الرمز يلتصق به التفسير المولكب له سواء كان مستوحى من الموروث القديم المصرى أو اليونانى، أو محتل بتوظيف جديد لخدمة العقيدة المسيحية الجديدة فى مصر. تلك المحاولات كانت تخدم حركة لانتشار المسيحية وحركة تمصيرها بصورة صحيحة فى مصر.

وعلى ذلك فإن الاتجاه الدائم لتفسير الرموز المسيحية فى مصر، لابد أن يفترون بحركة تطور العقيدة وسبل تقبلها على المستوى الشعبى فى المجتمع المصرى آنذاك، فيمكن الآن تقييم بعض الرموز التى افتشرت بصورة كبيرة فى الفن القبطى بعناصره المختلفة.

فعلى سبيل المثال، نجد أن السفينة كانت من أهم الرموز المسيحية التى استخدمت فى الفن القبطى، فهى مستوحاة من سفينة موخاريس التى تنقل الأرواح (الكا) إلى العالم الآخر، وبالتالي فالتربت برمزية الكنيسة التى تنقل المؤمنين إلى البر المنشود بر الأمان، وهى فى نفس الوقت ترمز للجنة المنشودة، فهى رمز للخلاص التى نجا من خلاله نوح والمؤمنين (فى قصة سر التكوين)، كما أنها كانت ترمز إلى الكون كله من خلال إحاطتها برمز A.W أو السبدية والذهبية على شواهد القبور، السفينة صورت فى حجرات الرهبان بصورة مكثفة فى مقابر الجبوت وفى دير الأنبا أرميا بمقارة ودير القديس أبوللو فى باويط (شكل ٢٧٢، ٢٧٣)، وهى تمثل ارتباطاً عقائدياً وإيمانياً مختلف عن ارتباطها بالبحر أو البيئة الساحلية، ومن ثم فإن دير السريان حالياً نفذ معمارياً من الخارج على شكل سفينة، فالسفينة رمز للراهب الذى يمكن من خلاله أن يعبر بها إلى العالم الروحانى الذى ينشده، كما أنها تجسد الأساطير اليونانية أسطورة (بوليس) اليونانى الذى قيد فى السفينة التى عبرت به فى البحار الباناجة ومر على الحوريات وشاهد جميع اللذات إلا أنه يمسك بقيده فينجو من شهواته، نفس المفهوم قد استخدم من خلاله السفينة التى تحمل المؤمنين وتصل بهم إلى بر الأمان.

من أكثر الرموز فتشراً ليس فى مصر حسب بل على مستوى العالم الرومانى، الأسماك، والتى شبه بها المسيح فى الملكوت السماوية، فالمسيح هو السمكة التى تدخل

الشبّاك وسط الأسماك الأخرى، كما أن الأسماك هي رمزية العشاء المبارك ومعجزة المسيح فسي إشباع خمسة آلاف شخص من سمكتين وبعض الأرغفة، كما أن حروف كلمة السمكة باليونانية Ισχυς هي حروف أولى لجملة (يسوع المسيح بن الله المخلص) Ιησους χριστος (θεου) Υιος Σωτηρ، لدينا صور للأسماك على جدران مبنى كوم أبو جرجا غرب الإسكندرية من القرن السادس الميلادي (شكل ٢٧٥)، كما أنها كانت قاسماً مشتركاً مع معظم الزخارف النسيجية في الفن القبطي، ووجود التأثير البحري يُرجع تلك الزخارف إلى مدرسة الإسكندرية صاحبة الأساليب المتميزة في الزخارف البحرية.

من المفاوكلات البحرية التي استُخدمت أيضاً بصفة رمزية في الفن القبطي، التتین البحري الذي صور على إحدى المنحوتات الحجرية في اهناسيا، وهو يمثل قوى الشر التي تمثلها بعض الحوريات، ويبدو هذا التتین هو رمز إلى (تيمات) المخلوق الأسطوري في العهد القديم الذي يرمز للشر الموجود في البحر، هنا حاول الفنان أن يرمز إلى سيطرة الحوريات على هذا التتین، والحوريات بدورهن يمتلن للکيان الروحي الراهب أو المتعب في العقيدة المسيحية أو الفنوسية، فتلك الكيونة الروحية تسمى دائماً للتلذب على القيمة للشريرة المتمثلة في الرموز البحرية.

وقد أدت القصص المستوحاة من العهد القديم أدولراً هامة في تنمية مفهوم الرمزية الدينية، ويبدو ذلك واضحاً في الفترة المبكرة، ففي مقابر البجوات على سبيل المثال، صورت سفينة لوح في الحجرين ٣٠، ٨٠ من المقابر (شكل ٧٤، ٨٥). وتبدو السفينة هنا رمزاً للخلاص، بينما يبدو نوح ولبنؤه رمزاً للمؤمنين الذين جاءهم الخلاص الإلهي، وتبدو العملة المصورة التي جاءت بالبشارة وبالنجاة تحمل غصن الزيتون، ومن هنا نجد أن المنظر عموماً يجسد مفهوم الخلاص برمز بحري في منطقة صحراوية وهو الذي يؤكد أن الرمز هنا قد ارتبط بالعقيدة أكثر من ارتباطه بالبيئة الساحلية.

نفس الاتجاه نجده في صور التتین يونان والحوث وهي من أهم المناظر التي انتشرت في الفن المسيحي عموماً وظلت مستخدمة لفترات طويلة، للقصة ترمز لحالات العصيان والجزاء والتوبة والخلاص، وهي حالات هامة في العقيدة المسيحية المبكرة،

وحالة عصيان قنبى يونان لربه جاء جزاؤها أن ألقى فى البحر وابتلعه الحوت (شكل ٨٢)، ثم تاب إلى ربه وطلب المغفرة وهو فى بطن الحوت، إلى أن تقبل الرب منه وخلصه بأن إلقاء الحوت على البر وسكن تحت خيمة نباتية يستعيد أواه. تلك الحدود للتفسيرية للقصة وكتبها تصوير فنى رمزى فى أغلب الأحيان يبدأ بمنظر السفينة لحظة إلقاء يونان، ثم منظر ابتلاع الحوت له، ثم منظر إلقاء الحوت ليونان على البر، ثم منظره وهو راقد تحت خيمة من الكروم، تلك المناظر الرمزية يمكن تحديد بعض منها فى صور جدارية لمقبرة الوردان بالإسكندرية (شكل ١٣٥)، فى المقبرة رقم (٣٠) فى مقابر البجوات، فهى لوحات تجريدية توضح أهمية المنظر المستوحى من العهد القديم، وتوظفه لخدمة الطقوس الدينية فى التعبير المباشر عن الخلاص أحد سمات الفكر الدينى المعاصر آنذاك. (ويمكن متابعة العديد من تلك الرموز المستوحاة من العهد القديم والنماذج الأسطورية فى الفصل الثالث عن التصوير الجدارى فى الفن القبطى).

مما سبق يمكن القول بأننا أمام أدلة أثرية تؤكد أن هناك مفهوم فنى جديد طرأ على الفن المصرى خلال الفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين، وكتب فكر ديسى ميسن، وليضاً موقف ميساسى مضاد يمثل رد فعل قوى، وبناء عليه جعل الفنان القائم على هذه الأعمال يلتزم بالتغنى وعودة الروح الوطنية فى رموزه. وكما كانت الفخرسية والمسيحية غامضة فى لفترة المبكرة، فإن الجزء الرمزى الذى وكتب للتعبير عن هذا الموضوع قد رسخ فى أصدائها، وحدث له نوعاً من التحوير والتوجيه المباشر لمعاني محددة، فضلاً عن مسألة الإحلال والتبديل التى حدثت لبعض الرموز المستوحاة من الأعمال الجانائزية المصرية القديمة، وهو المجال المصعب لديه من حيث الرموز والطقوس السرية والفكر الأسطوري الغامض حيث تحول الفنان القبطى فى هذا الأرشيف بحرية كاملة فى اختيار الموضوع وتوظيفه لخدمة المقيدة والخدمة الوعى الفنى المعتاد فى مجتمع معين. انذلك فإن صلاية الإبداع الفنى هنا، يمكن القول بأنها تحققت لأنها وظفت الأعمال الفنية القديمة أو المبتكرة — برموزها وموضوعاتها وأساليبها الفنية — فى وظيفة جديدة وبرؤية فنية مختلفة لخدمة المجتمع. ومن هنا يجوز لنا أن نطلق على فنانى مصر فى تلك الفترة الفخرسية أو المسيحية أنهم مبدعون من حيث التعامل الفنى الموجه الهادف، مبدعون لأنهم حققوا طفرة فنية جديدة استمرت

حتى الآن ليس في مصر فحسب، بل أن الأنماط التي حققتها هي السائدة إلى الآن في الفن المسيحي عموماً، والمعنى المقصود لم يتغير سواء من حيث التركيب الموضوعية أو التركيب الأسلوبية في الصيغة الفنية، وبالتالي فإن مفهوم النظرية الاجتماعية في الرؤية الفنية، نجدها قد تحققت بالانماج للناصر الثلاثة الموروثات الحضارية والصنعة الفنية المتميزة والوعى الجمالي الذي نجح في استمرارها وقبولها والتفاعل معها.

## مراجع الفصل السادس

## السحر والنبوءة والرمزية في الفن القبطي

أولاً: عن السحر والنبوءة في الفن القبطي، راجع:

- Wilkinson, R., H., *Symbol & Magic in Egyptain Art*, London, (1999), pp. 148 f.
- Ogdan, J. R., *Observations on a Ritual Gesture, After Some Old Kingdom Reliefs*, JSSEA XI, (1979), pp. 71-76.
- Ogdan, J. R., *Some Reflections on the Meaning of Megalithic Cultural Expression in Ancient Egypt with Reference to The Symbolism of The Stone*, V.A = *Varia Aegyptiaca*, San Antonio, 6, (1990), pp. 17-22.
- Maarten, R., J., *Magical and Symbolic Aspects of certain Materials in Ancient Egypt*, V. A. 4, (1988), pp. 237-242.
- Wolfhart W., W., *Symbol, Symbolik*, L. A. = *Lexikon der Ägyptologie*, Vol., VI, (1986), pp. 112-128.
- Scott, W., *Hermetica, The ancient Greek and Latin Writings which contain religious or teachings ascribed to Hermes Trismegistus*, Oxford, (1936), pp. 181-182.
- Eusebius, H. E., 2-13.
- Fowden, G., *The Egyptian Hermes*, New Jersey, (1993), pp. 75-86.
- Morenz, S., *Religion und Geschichte des alten Ägypten*, *Gesammelte Aufsätze*, Weimar, (1975), pp. 1115-119.
- Iloyd, G. E. R., *Magic, Reason and Experience. Studies in the Origin and development of Greek Science*, Cambridge, (1979), pp. 10-58, 263-264.
- Mahé, J. P., *Le Sens des Symboles Sexuels dans quelques textes hermetiques et gnostiques*; (N. H. S), *Nag Hammadi Studies*, 7, (1975), p. 123-125, Sp., 139-141.
- Seagal, A. F., *Hellenistic Magic, Some questions of definition*, S. G. H. R., *Etudes Preliminaires aux religions Orientales dans P. Oxy*, 196, 197, 1012, 1256, 1148, 1149, 1151, 1265; *P. Masp.*, 67136, 67137
- Milne, *History of Egypt under Roman Rule*, London, (1924), pp. 215 ff.
- Crum, *JEA XX*, (1926), pp. 189 ff.

-المعجم اللاهوتي الكتابي، ص من ٤١٣-٤١٥، ٨٠٢، ٨٠٣.

\*حول الرمزية في المقابر المسيحية المبكرة في مصر الوسطى في أنتينوى وبانوبولس:

-Scott, M. P. D., Paganism and Christianity in Egypt, Cambridge, (1913), p. 167 ff.

-Gayet, L'art Copte, Paris, (1902), pp. 36 ff, 112-113.

-Leclercq, op. cit., Colls. 827.

-Gayet, A. M. G., XXX. I, pp. 58 ff.

-Forrer, R., Die Gäber und Textilfunde Von Achmim (Panopolis), Vienna, (1981), pp. 12-14.

-Forrer, R., Die Frühchristlichen Alterthümer Von Achmim, (Panopolis), A. P., (1893), pp. 10-11, 16-17.

-Chridt Tombs, op. cit., (1963), no., 263, 288-290, 329.

\*الرمزية في الفن القبطي

-Scott, op. cit., (1913), pp. 23 ff, 180-181.

-Duthuit, op.cit., (1931), Pl. XIII.

-Drioton, Trois Documents Pour L'etude de L'art Copte, B. S. A. C. X., (1944), pp. 69-79.

-Leclercq, DCAL, XI. Col., 2718, Fig. 7261.

-عزت قانوس، الرموز البحرية ودلالاتها في الفن المسيحي المبكر في مصر، بحث في ندوة سواحل مصر الشمالية عبر العصور، إبريل، (١٩٩٨)، (تحت الطبع).

-Leclercq, op. cit., IX Col., 1008.

-Kendrick, Catalogue of Textiles from burying grounds in Egypt, London, (1920), I, Pl. XVII, no. 69.

-Ballet, P., Isis Assise Sur La Corbeille au Sistre, au Pot Rond et au Miroir, BIFAO, (1994), Vol. 111, pp. 21-32.

-وليم كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، (مترجم)، القاهرة، (١٩٩٨).

-Rutschowskaya, M. H., Bois de L'Egypt Copte musée du Louvre, R. M. IV., Paris, (1986), pp. 112 ff.

-Benazeth, D., Les Encensoirs de la Collection Copte du Louvre, R. Louvre, (1988), pp. 294-297.

-Douglas, J., Brewer and Emily Teeter, Egypt and the Egyptians, Cambridge, (1999), pp. 188 ff.

## القسم الثانى

### الفنون والآثار البيزنطية





## الفصل السابع

### مقومات الفن البيزنطي

#### تقديم عام لمقومات الفن البيزنطي

كانت الإمبراطورية الرومانية أعظم وحدة حضارية وسياسية عرفها التاريخ، ذلك أن هذه الإمبراطورية ضمت بين حدودها جميع المراكز والحضارات القديمة باستثناء فارس والهند وذلك عندما بلغت الإمبراطورية أقصى اتساع لها في عصر الإمبراطور تراجان ٩٨-١١٧م. وقد امتدت الإمبراطورية الرومانية عندئذ من المحيط الأطلسي غرباً وحتى للفرات شرقاً فشملت في الغرب بريطانيا، وبلاد الغال، ولومبريا، وإيطاليا، وألبانيا فضلاً عن شمال أفريقيا من المحيط الأطلسي حتى طرابلس، في حين شمل الجزء الشرقي من الإمبراطورية البلقان وآسيا الصغرى وأعلى بلاد النهرين فضلاً عن الشام ومصر وبقية بالإضافة إلى امتداد النفوذ الروماني حتى بلغ فارس والهند. ولقد تميزت الإمبراطورية الرومانية بتماسك أجزائها بالرغم من أنها تضم شعوب ولم متباينة الأصول والحضارات وقد ساعد على ذلك امتداد الإمبراطورية على شواطئ البحر الأبيض والذي جعل من هذا البحر شريان رئيسي يربط بين مختلف أجزائها في حين ساعدت الأنهار الداخلية على الربط بين أطراف الولايات فضلاً عن الطرق المعبدة التي اشتهرت بها حضارة الرومان بإقامتهم لشبكة واسعة مترامية ليس لها نظير في العالم. لقد كانت الإمبراطورية الرومانية في أزهى عصورها في الفترة ما بين قيام أوغسطس ٢٧ ق م و وفاة ماركوس أوريليوس ١٨٠م.

وعندما انعدم للنظام تحكمت القوات العسكرية في عزل الأباطرة وأقامت غيرهم بعد أن كان الجيش خادم مخلص للإمبراطور مما جعل الأباطرة وأعضاء السناتو العوبة في أيدي رجال الجيش غير أن الأزمة المعروفة بأزمة القرن الثالث الميلادي وهى أزمة سياسية اقتصادية اجتماعية وعسكرية لم تتبلور إلا بعد انتهاء فترة حكم أسرة مسيبيوس سيفروس الذي كان آخر أباطرتها كاراكالا Caracalla. على أى

الأحوال ظلت الأسرة تحكم حتى عام ٢٣٥م وبعدها بدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأباطرة للمسكريين الذين لجأوا إلى الحكم الاستبدادى مما أدى إلى نقضى القوضى فى الداخل وإعدام الأمن فتدهورت الأحوال الاقتصادية وزلت الضرائب. أما من الخارج فقد أخذ يتزايد ضعف الجرماني وخاصة على جبهتي الراين والدانوب فى الوقت الذى تزايد فيه الخطر الفارسى على الولايات الآسيوية. وفى وسط القوضى الشاملة والحروب الأهلية التى عصت الإمبراطورية فى النصف الثانى من القرن الثالث تولى الحكم الإمبراطور دقلديانوس عام ٢٨٤م لى يقوم بإصلاحاته الإدارية التى قضت على تلك القوضى وأعانت مركزية الحكم مرة أخرى إلى يد الإمبراطور وكانت من أهم هذه الإصلاحات أنه أدرك أن المركز الحقيقى لقوة العالم الرومانى لم يعد فى الغرب وإنما فى الشرق واتخذ عاصمة جديدة للإمبراطورية هى مدينة نيقوميديا على الساحل الشمالى الغربى من آسيا الصغرى على بحر مرمرة بالإضافة إلى ما يتطلب ذلك من اعتبارات عسكرية فى نقل عاصمة إيطاليا من روما إلى ميلانو. وبعد أن تحى دقلديانوس عن عرش الإمبراطورية عام ٣٠٥م برزت شخصية قسطنطين الذى استطاع أن يغلب على خصومه ومناكسبه ولحداً بعد الآخر حتى تم توحيد الإمبراطورية الرومانية عام ٣٢٣م والواقع أن الإمبراطور قسطنطين الذى حكم من ٣٠٦ - ٣٣٧م كان يتمتع بأهمية خاصة فى التاريخ نظراً للأعمال الهامة التى قام بها والسبب كان لها أثر واضح فى تغيير وجه التاريخ وتحقيق الانتقال من العالم القديم إلى عالم العصور الوسطى نظراً لقيام هذا الإمبراطور بخطوتين على جانب كبير من الأهمية:

الأولى: اعترافه رسمياً بالديانة المسيحية كأحد الأديان التى تمارس فى الإمبراطورية.  
الثانية: نقله عاصمة الإمبراطورية من روما القديمة على ضفاف نهر التيبر فى إيطاليا إلى روما الجديدة شيدها على ضفاف اليفسور محل للمستعمرة الدورية القديمة بينظنة التى أسسها الإغريق فى القرن الثامن ق.م ولم تحظ بأهمية تذكر بالرغم من أهمية موقعها حتى اختارها الإمبراطور قسطنطين لتكون عاصمته الجديدة والتى أسماها روما الجديدة وانتهى من بنائها فى عام ٣٣٠م.

وليس هناك شك فى أن تأسيس مدينة القسطنطينية واتخاذها عاصمة للإمبراطورية الرومانية كانت فكرة صائبة ويدل على بعد نظر قسطنطين وعلى حقيقة

تفهمه للأوضاع الجديدة التي أصبحت فيها الإمبراطورية الرومانية كما يدل على أنه استلكت من الشجاعة والعزيمة ما مكّنه من نقل العاصمة رسياً إلى الشرق، فالمناطق التي أقيمت عليها هذه المدينة شبه جزيرة تحيط بها من الجنوب مياه بحر مرمره ومن الشرق مياه مضيق البسفور ومن الشمال مياه القرن الذهبي ومن الغرب العاصمة نفسها. ولهذا فإن تلك المدينة تتمتع بميزات دفاعية كبيرة لأنها تسيطر على المضائق التي تربط البحر الأسود بالبحر الأبيض من ناحية كما أنه يصعب مهاجمتها والاستيلاء عليها من جهة أخرى كما أن القسطنطينية كانت مركزاً تجارياً ممتازاً إذ أصبحت ملتقى الطرق التجارية العظيمة التي تربط البحر الأسود ببحر إيجه وتربط أوروبا شمالها ووسطها وغربها بقارة آسيا ولحوضاً قارة أفريقيا في الوقت الذي تتوسط فيه هذه العاصمة الجديدة تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف. على أي الأحوال لم يخسر القسطنطين وسعاً فسي جعل هذه المدينة صورة أخرى من مدينة روما في قلب تلك المنطقة ذات الأحوال الحضارية الإغريقية حيث جاء لقسطنطين بالآلاف الصناعات والفنانين لإقامة أسوار المدينة والقصور ومنزل السكان حيث استقبلت قسطنطين مئات من الأسرى الرومانيين إلى عاصمته الجديدة.

لقد أصبحت العاصمة الجديدة التي أطلق عليها فيما بعد اسم القسطنطينية على رأس قائمة مدائن العالم وأجملها وأعظمها حضارياً وظلت كذلك على مدى أحد عشر قرناً كاملاً، وهناك وثيقة رسمية ترجع إلى حوالي ٤٥٠م تقول أنه كان بالمدينة وقت كتابة هذه الوثيقة قصور إمبراطورية وستة قصور للحاشية وثلاثة لعظماء الدولة ، ٤٣٨٨ من الدور الضخمة، ٣٢٢ شارع، ٥٥ مدخلاً ممهداً بالإضافة إلى الحدائق ومئات الأماكن الخاصة بالكلب والصالحات العامة والمباني الفخمة والكثائن المزودة بالنقوش الجميلة والميادين الواسعة العظمى التي كانت كأنها متاحف للفن للعالم القديم.

قد اشتمل التخطيط الأول للمدينة على الفوروم الذي أقيم فوق التل الثاني من تلال المدينة وهذا الفوروم الذي أطلق عليه اسم فوروم قسطنطين كان عبارة عن ساحة داخلية يدخل الإنسان إليها من كلا جانبيها تحت قوس من ألواح النصر وكان يحيط الساحة مداخل معمدة وتمثال، بينما أقيم في الناحية الشمالية للفوروم بناء ضخم لمجلس الشيوخ وفي وسط الساحة عمود يطوّه تمثال أبولو وإلى الغرب من هذا الفوروم طريق واسع تقوم على جانبيه قصور وحواريات وتطلّله البواري المعمدة ويمتد هذا الطريق

مختزقاً للمدينة إلى ميدان الأوغسطينوس وهو ميدان واسع طوله ١٠٠٠ قدم وعرضه ٢٠٠ قدم وسمى بهذا الاسم نسبة إلى هيلينا أم قسطنطين بوصفها Augusta. وعند الطرف الشمالي لهذا الميدان قامت كنيسة أياصوفيا الأولى وعند الطرف الجنوبي شيد القصر الرئوسى للإمبراطور كما شيدت حملات زيوكس للضخمة التى كانت تحتوى على مئات التماثيل الملحونة من الرخام أو مصنوعة من البرونز وعند الطرف الغربى كان يقوم ببناء ضخام مكون من عقود ويعرف باسم Milion ومنه تنتشعب الطرق العظيمة والكبيرة (لا يزال بعضها باق للأُن) والتي تربط العاصمة بمختلف ولاياتها وهناك أيضاً فى غرب الأوغسطينوس ميدان السباق العظيم وبينه وبين كنيسة أياصوفيا كان يمتد القصر الإمبراطورى أو القصر المقدس تحيط به ١٥٠ فدان من الحدائق وأبواب معدة بينما انتشرت بيوت الأشراف فى أنحاء مختلفة من المدينة وضواحيها، أما الشوارع الجانبية والتي كانت مزدهمة بالسكان فقد قامت فيها حوانيت التجار ومسكن العامة على اختلاف أنواعها وكان الطريق الأوسط ينتهى عند طرفه الغربى بالجباب الذهبى لى سور قسطنطين حين يفتح هذا الباب على بحر مرمرة وكانت القصور تقوم على شواطئ المدينة الثلاثة. وقد حاول قسطنطين أن يجعلها تجسداً للحضارة الرومانية فوق أرض يونانية إلا أنه رغم تلك المحاولات سرعان ما تبلورت حضارة جديدة وهى الحضارة البيزنطية التى اتخذت سمتها من الاسم القديم للمدينة وشملت الإحتاج الفنى لكل القسم الشرقى من الإمبراطورية الرومانية القديمة والتي استمرت حتى سقوط العاصمة فى أيدي المسلمين فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى.

### أصول الفن البيزنطى

من الصعب تحديد البداية الحقيقية للتاريخ للبيزنطى كما أنه أيضاً من الصعب القول أنه مع انتقال العاصمة الرومانية إلى مقرها الجديد بالشرق بدأ بذلك الفن البيزنطى، إذ أن ملامح هذا الفن أخذت تتبلور تدريجياً حتى اكتملت صورتها فى أواخر القرن الخامس وخلال القرن السادس الميلادى. ولا شك أن موقع المدينة المتوسط بين آسيا وأمسيا الصغرى ولوروبا بالإضافة إلى ارتباط المدينة بالأجزاء الجنوبية للإمبراطورية الرومانية كسوريا ومصر عن طريق البحر المتوسط قد سمح بتدفق

للعناصر الفنية ذات الأصول المختلفة لكي يولد تدرجياً من تلك العناصر ما يمكن أن نطلق عليه الفن البيزنطي سواء في مجال العمارة أو النحت أو التصوير بالألوان أو النسيج أو حتى في مجال الفنون الصغرى ولكي نتقنهم بشكل أفضل مكونات هذا الفن يمكن القول أن الفن البيزنطي ينتمي لأصول سبعة هي:

أولاً: بلاد اليونان (العالم الهلنستي).

ثانياً: آسيا الصغرى.

ثالثاً: روما وإيطاليا.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية.

خامساً: شمال بلاد النهرين.

سادساً: جنوب فارس (إيران - العراق).

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول).

### أولاً: بلاد اليونان والعالم الهلنستي

المقصود بذلك دويلات بلاد اليونان وجميع الأجزاء التي امتدت إليها الحضارة الهلنستية مثل الساحل الغربي وآسيا الصغرى وشمال موريا (إيطاليا) ومصر (الإسكندرية) حيث توطنت الحضارة الإغريقية وازدهرت معالم الفن الهلنستي الذي استمر طوال الثلاثة قرون الأخيرة قبل الميلاد، إلا أنه منذ القرن الأول للميلاد لم تعد تلك المراكز الفنية قادرة على المزيد من الابتكار وإنما استمرت فيها المظاهر الفنية بدون تجديد ثم مالت بعد ذلك إلى التدهور والتأثر بالعوامل الفنية الخارجية (العوامل الشرقية القوية) إلا أنه بالرغم من ذلك ظلت المثل الفنية إغريقية (المثالية). أيضاً في العصر الروماني ومن بعد هذه المراكز وخاصة الإسكندرية وإيطاليا انتقل للتراث الهلنستي إلى الحضارة البيزنطية.

### ثانياً: آسيا الصغرى

برغم من تواجد مقومات الحضارة الهلنستية في بعض المدن الساحلية بآسيا الصغرى إلا أنه توطد أيضاً في وسط شبه جزيرة الأناضول التراث المحلي وهو تراث تكون عبر القرون منذ ما قبل الحثيين، ويظهر هنا التراث الفني خاصة للملح لاستخدام

الحبوبات كعنصر زخرفي خاصة شكل الأسد والنمر وهي عناصر زخرفية ظهرت أيضاً في الفن اليوناني في العصر الهلنستي. هذه العناصر الزخرفية انتقلت أيضاً في الفن البيزنطي خاصة في مجال النحت سواء في القسطنطينية أو بلاد اليونان واستمرت أيضاً حتى في الفن السلجوقي في القرن الثاني عشر الميلادي.

### ثالثاً: روما وإيطاليا

بالرغم من أن روما اعتمدت في تكوين ملامح فنها في البداية على الفن الإغريقي إلا أنه مع بداية العصر الإمبراطوري أصبح للفن الروماني ملامحه الخاصة خصوصاً في مجال الصور الشخصية والنحت التاريخي ومع ذلك لم تحول روما فرض شخصيتها الفنية على المراكز الأخرى التي خضعت لها سياسياً. وعندما نقل قسطنطين عاصمته إلى شولطي مرمرة في ٣٣٠ ميلادية حمل معه جميع عناصر الفن الروماني فالمباني التي شيدت في القسطنطينية شيدت على الطريقة الرومانية والتمثال التي قيمت في المدينة كتبت ذات طابع روماني حتى لقائون واللغة اللاتينية وجميع مظاهر الحضارة الرومانية نقلها قسطنطين إلى العاصمة الجديدة ولذلك جاءت تسمية هذا الإمبراطور لعاصمته الجديدة باسم روما الجديدة متجاوبة مع المظهر الروماني الذي اتخذته المدينة. بالرغم من ذلك فإن طبيعة موقع العاصمة حول هذا المظهر بحكم السيادة الخارجية للتكوين الإغريقي لهذا المكان، ولذلك فإنه بدأ من القرن السادس تغلب اللسان الإغريقي على اللاتيني وفي القرن التاسع لم يعد أحد في القسطنطينية يعرف اللغة اللاتينية، حتى في مجال الفن أخذت مظاهر الفن الروماني تنقلص كالصور الشخصية الإمبراطورية وتفسير صور المسيح كشاب غير ملتحى مع التطور إلى الطريقة البيزنطية.

### رابعاً: سوريا والحضارة السامية

تستخدم كلمة سوريا من ناحية تراثها الفني دون تحديد لهوية هذا الفن، ففي سوريا توجد المدن ذات التراث الهلنستي وعلى رأسها مدينة إنطاكية كما يوجد بها أيضاً المدن الداخلية التي تقع على طرق القوافل وأهمها مدينة دورا أوروبوس Dura Europos ثم يأتي بعد ذلك تراث المدن الداخلية وهو تراث محلي نستطيع أن نقول أنه

مضاد للتراث الهلينيستي وهذا التراث المحلى هو الذى يجمع بين الاتجاهات الفنية الثلاث نظراً لأنه هو الذى أثر فى الفن البيزنطى وهو التراث الذى يطلق عليه الفن السريانى. هذا التأثير يظهر بالذات فى مجالى التصوير الحائلى والفسيفساء وينمكس فى الاهتمام ليس بالجمال فى حد ذاته ولكن بالمعنى الذى تعبر عنه الصورة أو الموضوع، معنى ذلك أن التصوير والفسيفساء البيزنطى والمتأثر بالفن السريانى يوضح عناصر ذلك الفن من خلال التصوير بالوضع الأمامى وتكبير حجم الرأس بالنسبة للجسم نظراً لأنها مركز الشخصية بالإضافة إلى تكبير حجم الشخصية الأكثر أهمية. وقد ظهر هذا الاتجاه أول ما ظهر فى ضريح دقلديانوس واعتبر أنه تدهور للفن الكلاسيكى بينما الحقيقة أنه توضيح لتلك التأثيرات الشرقية إذ كانت تلك العناصر الفنية من مقومات الفسولن القديمة فى جنوب العراق وسوريا، وليس معنى ذلك أنها تأثير مباشر من تلك على الفن البيزنطى أنه يمكن التعبير عنه من الحنين للعاضى والذى يمكن أن نعلم خطأ فى الميراث ودورا أوروبوس. هذا التأثير يظهر فى الفسيفساء والملحونات من القرن الرابع إلى السادس وهو الأسلوب الذى ميز الفن المكندى خاصة فى مجال تحت الحاج كما أنه ظهر أيضاً فى التصوير الحائلى فى كبادوكيا وأرمينيا منذ القرن التاسع كما يظهر أيضاً فى تصوير Miniaturism (مينياتوريزم) وهى الصور مع الكتابات التى استمرت فى المشرق المسمى حتى القرن الثامن عشر. ولذلك نستطيع القول أن الأثر الهلينيستي والسريانى يعتبران من أقوى المؤثرات فى بلاد الفن البيزنطى. وقبل الانتقال إلى مؤثر جديد يجب أن نشير إلى مصر فى الوقت الذى استمر فيه الأسلوب الهلينيستي فى الإسكندرية حتى القرن الخامس يتطور أسلوب فى خاص يعرف باسم الفن القبطى وهو فن يرتبط فى أصوله بالفن المصرى القديم بالإضافة إلى ما يظهر فيه من مقومات الفن الهلينيستي والسريانى أى أن العناصر السامية قد وصلت إلى هذا الفن فى عمق الوادى عن طريق البحر الأحمر أو خليج السويس أو عن طريق الطرق التجارية منذ آلاف السنين.

## خامساً: شمال بلاد النهرين

إن الحديث عن شمال بلاد النهرين نحى به تلك المنطقة الشمالية التي يغلب على تكوينها الأحجار التي استخدمت في العمارة بينما بالنسبة للجنوب حيث يكثر الطمي استخدم الطوب وليست الأحجار.

لقد كان شمال العراق موطناً للحضارة السامية الأثرورية أما في العصور الكلاسيكية فقد كانت مقسمة إلى قسمين شرقي وغربي واستمر في الشرق منها الطابع السامي أما في القسم الغربي فقد تأثر بالحضارة الهلنستية مع احتفاظه ببعض العناصر الشرقية. لذلك فهو يعد وسطاً بين السرياني والهلنستي بالرغم من خضوعه لسيطرة الدولة السلوقية.

معنى ذلك أنه في القسم الشرقي في مجال العمارة تظهر القباب المبنية بالعمود لكنها تغطي مباني مستديرة وكذلك العقود المتكاثرة ذات الطابع الفارسي ولا زالت توجد حتى الآن الحجرات المغطاة بقباب مبنية بالأحجار والتي أثرت بشكل مباشر في العمارة البيزنطية.

ولا يقتصر التأثير الحضاري لهذه المنطقة على مجال العمارة فقط ولكن أيضاً بالنسبة للنحت والعناصر الزخرفية المصاحبة للنحت البيزنطي.

## سادساً: جنوب فارس (إيران - العراق)

بالرغم من أن السلوقيين - ذوات الأصول المقدونية - استطاعوا فرض سيطرتهم على القسم الجنوبي في بلاد النهرين وأنشأوا مدينة سلوقية وبالتالي أسبقوا التراث الهلنستي على تلك المنطقة غير أن هذا التراث لم يقض نهائياً على العناصر الفنية الشرقية التي أخذت تتزايد. وبعد ازدهار الدولة السلوقية وازدياد تكاملها في عهد الدولة الساسانية في ٢٢٩ م على يد أردشير حاكم هذه الدولة تركزت الإقامة في إنشاء في جنوب العراق وفي شمال فارس مثلما في مدينتي شاپور وبرسبوليس.

وقد صاحبت قيام تلك الدولة ازدهار ما يعرف باسم الفن الساساني الذي حظي بانتشار واسع حيث أصبح أهم عناصر الفن الإسلامي لما كان له الأثر الواضح في



تطور وليس تكوين الفن البيزنطي، هذا التأثير الساساني يظهر في مجال النسيج والفخار والتحت والمعادن منذ القرن الخامس أو السادس الميلادي.

### سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول)

عند الحديث عن التأثير الإيراني أي الساساني في الفن البيزنطي فالمقصود بذلك القسم الشمالي من إيران والذي ارتبط بالقبائل التركية التي تميزت في مجال العمارة باستخدام القبة فوق مسطحات مربعة، أما في مجال النحت فقد فضلوا النحت الواسطي الذي يميل إلى تغطية كل جزء متاح من لشكل المنحوت مع عناصر نباتية أو حيوانية. أما في مجال التصوير فقد استخدمت نفس العناصر للزخرفية مع استعمال اللون الأسود فوق خلفية بيضاء ثم استخدمت بعد ذلك نفس اللونين ونفس العناصر للزخرفية في اللطلاء بالمينا التي انتشرت بشكل كبير بعد ذلك.

هذه العناصر يمكن أن نقول أنها عناصر تركية انتشرت في العصور المبكرة وبالتالي تطورت هذه العناصر حسب المكان الذي انتشرت إليه وكان هذا الانتشار إلى جهة الغرب قد تم عن طريقين:

الأول: الشمالي الذي يمر على إيران إلى القوقاز ومنها إلى الشواطئ الشمالية للبحر الأسود وهنغاريا واسكندنافيا.

الثاني: من إيران إلى الجزيرة العربية ومصر التي ظهر فيها الفن الساساني والبارثي. لقد قام هذا الفن بدور ملحوظ في تكوين الفن البيزنطي وتجنأ أهميته بعد الفن الكلاسيكي إيماناً بمثاليته والفن السرياني بواقعيته، على أنه مع بداية العصر المسيحي أصبح من الصعب الفصل بين الأصول المختلفة إلا أن وصوله من شمال إيران إلى بيزنطة عن طريق سوريا والأناضول كان له أكبر الأثر في تأثر هذا الفن الإيراني التركي بالفن السرياني.

وعلى ذلك فإن الاتجاه للزخرفي في الفن البيزنطي قد وصل إلى بيزنطة عن طريق الشرق أكثر منه عن طريق الغرب. على أي الأحوال يمكننا القول أن الفن البيزنطي هو مزيج بين فنون الشرق والغرب أي بين الإغريق المعبرين عن للركة والمثالية من جهة وبين الواقعية والقوة من جهة أخرى مع بروز الصور الشخصية

الرومانية وتفصيل الوضع الأسلمى وكل العناصر الزخرفية من الشرق والأشكال الخرافية للفن الماسائى والجمود من النحت الألفولى.

كسل هذه العناصر بقيت فى خلفية الفن البيزنطى إلا أنه بالرغم من تلك العناصر فإن الدور الأسلمى فى تكوين الفن البيزنطى يمكن تقسيمه بين اليونان وسوريا ويمكن القول أن هذه البلاد لم تؤثر فقط على الفن البيزنطى بل أيضاً على فكره.

على أى الأحوال فبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره فى تكوين الفن البيزنطى فهناك الدين للمسيحي ذاته أيضاً الذى لعب دوراً رئيسياً فى هذا المجال. فمنذ عصر جستينيان حيث كرس هذا الإمبراطور جهوده الكبرى فى إنشاء العديد من الكنائس والكاتدرائيات فى الوقت الذى لم تحظ الأبنية الأخرى باهتمام الإمبراطور أو من جاءوا بعده.

وفى نفس الوقت أصبحت المناقشات الدينية تجرى فى الحياة اليومية بين عامة الشعب مما أدى إلى جعل الصفة الدينية تتغلب على ما عداها منذ القرن السابع وبالتالى صبحت كل الحضارة بهذه الصبغة ومما زاد من وقع التأثير الدينى تلك الاختلافات الدينية التى شغلت العالم المسيحي لمدة قرنين من الزمان لذلك لم يأت القرن التاسع وحتى القرن الثانى عشر إلا وأصبح الفن البيزنطى ذو طابع دينى صرف فى الوقت الذى أصبحت فيه الكتابات أيضاً ذات طابع عقائدى.

ولذلك يمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست فقط أهم أسس الحضارة البيزنطية بل أيضاً أهم عناصر تكوينه فالدين بشكل أهم ملامح للفن البيزنطى، فالفن البيزنطى لم يعكس بكثرة الحوادث التاريخية والسياسية ولكنه عكس غالباً المعتقدات الدينية.

## مراجع الفصل السابع

### مقومات الفن البيزنطي

- Frend, W.H.C. The Early Church. From The Beginnings to 461. London,, 3rd ed. 1991, reprinted 1992, 14-19
- Jones,A., The Cities of the Eastern Roman Provinces, Amsterdam, (1983), pp.309ff.
- Veyne, P., (ed.), A History of Life: From Pagan Rome To Byzantium, Cambridge,1987,353-382. M. Krause, Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst), (1963), 131-136
- Maaty, T., The Church, House of God, Alexandria, (1982) pp. 280-288;
- BAYNES, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- BECKWITH, J., Early Christian and byzantine Art (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1970.
- BECKWITH, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- BREHIER, L., L'art byzantin, Paris, 1924.
- BUTLER, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- DALTON, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
- DEICHMANN, F., Studien zur Architectur Konstantinopels (Deutsches beiräge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1956.
- EBERSOLT, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- GLÜCK, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- HAMILTON, J. A., Byzantine Architecture and Decoration, London, 1933.
- JONES, A.H.M., The Greek City from Alexander to Justinian, Oxford, 1937.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- MACDONALD, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.

- MANGO, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- MILLET, G., L'art byzantin, in A. Michel, Histoire de L'art, 1, 127-301. Paris, 1905.
- Morey, C., Early Christian Art, Princeton 1992.
- PIGANOL, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
- RICE, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
- RICE, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
- RUNCIMAN, S. Byzantine Civilization, (New York, 1962).
- SCHNEIDER, A. M. Byzana – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler forschungen, VIII). Berlin, 1936.
- SETTON, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.
- Strzygowski, J., Origin of Christian Church Art, Oxford, 1923.
- Swift, E.H., The Roman Sources of Christian Art, New York, 1951.
- URE, P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
- VANMILLINGEN, A., and others, Byzantine Churches in Constantiople, Their History and Architecture. London, 1912.
- VOLBACH, W.F., Art byzantin., Paris, 1933.
- VOLBACH, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
- WULFF, O., Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuck der Kunstwissenschaft)., Berlin, 1914-24.

## الفصل الثامن

### ملامح العمارة البيزنطية

#### تقديم

سبق الإشارة إلى العناصر التي أثرت في تكوين ما يعرف باسم الفن البيزنطي والتي يمكن القول أنها عناصر متعددة وإن كان يمكن التفريق فيما بينها في المراحل الأولى لهذا الفن إلا وأنه بعد اكتشاف الفن البيزنطي ملامحه الرئيسية تلاشت هذه الأصول فسي اللغة الجديدة لهذا الفن ولا شك أن الحديث عن الفن البيزنطي لابد وأن يتناول العناصر المميزة له ويقصد به العمارة والنحت والتصوير فمجموعة الفنون الصغرى.

ونظراً لأن طبيعة المسيحية كانت تستلزم أماكن تمارس فيها طقوس هذه الديانة الجديدة لذلك فإن الحديث عن الفن البيزنطي يستوجب أولاً الحديث عن العمارة وبالأخص عمارة الكنائس التي بنيت لخدمة الدين الجديد بمعنى أو بآخر.

#### الأجزاء المعمارية للكنيسة

وفي الحقيقة أن العمارة لم تقتصر على عمارة الكنائس فهناك المباني العامة الأخرى والتصوير والمنازل والمقابر، إلا أن التحديد الحقيقي والملاحج الجديدة للفن البيزنطي ظهرت بالأخص في الكنائس نظراً لأن احتياجات الدين الجديد استوجبت متطلبات خاصة فلبن عمارة للكنائس جاءت لتلبية هذه المتطلبات. ولذلك فالعناصر المعمارية للكنائس البيزنطية تختلف مثلاً عن العناصر المعمارية للكنائس حالياً، ويمكننا

القول فإنه مهما تعددت أشكال الكنائس البيزنطية فإن العناصر الرئيسية التي تكونت منها تلك الكنائس هي كالآتي:

### أولاً: الفناء الخارجي Atrium

وهو فناء واسع غير مسقوف محاط من ثلاث أو جميع الجهات بـ Porticus الذي يكون إما من طابق واحد أو طابقين، هذا Porticus مفتوح من الخارج أو معلق بدار وعند تولد فتحات في هذا Porticus وهي المسافات بين الأعمدة كان لابد من وجود حواجز خشبية تفصل الـ Porticus عن الفناء الخارجي Atrium ، وبصفة دائمة يتواجد الـ Atrium أمام مدخل الكنيسة. ويلاحظ أن الاختلافات في Atrium بين الكنائس يتحدد من وجود الجناح الشرقي للـ Porticus أو شكله أو عدم وجوده تماماً.

ومنذ البداية كان دائماً مدخل الكنيسة من الجهة الشرقية يقابلها الهيكل وهو آخر جزء من الكنيسة في الجهة الغربية ولقد ظهرت نظريات تحاول تفسير تخصيص الجهة الشرقية كمدخل للكنيسة لأنه تأثير في العبادة المازرية وهي عبادة تقديس الشمس إلا أنه ليست هناك ما يؤيد وجهة النظر هذه. ويمكن تفسير تحديد الجهة الشرقية للكنيسة فإنه تطبيق عملي لما توصل إليه المعمارون خلال العصر الإمبراطوري حيث كانت البازيليكات يحدد مدخلها من الجهة الشرقية.

ففي الكنائس اليونانية نجد أن Porticus يمتد في ثلاث جهات فقط أما الجهة الرابعة وهي الشرقية المواجهة لمدخل الكنيسة فلا وجود للـ Porticus وإنما يوجد بدلاً منه حائط به بابان جانبيان يؤديان إلى مدخل الكنيسة.

بالنسبة للكنائس في روما وسالونيك وفلسطين نجد أن الـ Porticus يمتد في أربع جهات وفي كنائس آسيا الصغرى كان الـ Porticus في الجهة الشرقية على شكل جدار متماثل في الكنائس اليونانية إلا أن كنائس آسيا الصغرى تشمل على مرير فتح من جهة على Atrium بفتحات واسعة ويفتح في الجهة المقابلة على صالات الكنيسة بواسطة أبواب ضيقة. يوجد في وسط Atruim في العادة Kantharos أي حوض التعميد وأحياناً يوجد بدلاً منه نافورات كما أن بعض الكنائس تحول الـ Atrium إلى حدائق وكذلك أطلق عليه لفظ Paradisus ، ولأمام الـ Atrium يوجد أحياناً Propilo

وهو منخل معد وهو الجزء المعماري الذي كان يسبق المعابد الكلاسيكية، أما بالنسبة للكنائس فلم يكن له أى وظيفة إلا إخفاء مظهر الفخ على واجهة الكنيسة.

### ثانياً: الصالة المستعرضة Narthex

وهذا اللفظ مأخوذ من الكلمة اليونانية νάρθηξ وهو لفظ يعنى صالة مستعرضة ويجب ألا نخلط بينها وبين الـ Porticus الشرقى، فالـ Narthex يلاصق مباشرة واجهة الكنيسة فإذا كانت واجهة الكنيسة تفصل هذا Narthex عن الصالات الداخلية للكنيسة أطلق عليه اسم Narthex خارجى أما إذا كان الجزء الإبتدائى للكنيسة أو الأمامى من الصالات أى أنه لا يتواجد خارج الكنيسة فقد أطلق عليه Narthex داخلى. ومن الناحية المعمارية فالـ Narthex له عدة أشكال إما أن يكون صالة مستعرضة واحدة أو مركبة وإما عبارة عن صالتين مثلما فى كنيسة أياصوفيا وفى الغالب تكون الجدران القصيرة للكنيسة مستوية ولكن فى بعض أديرة مصر نجد أن هذين الجدارين محدبين. فى العادة يكون اتساع صالة Narthex مثل اتساع الصالات الصغرى للكنيسة ذاتها وتتصل الـ Narthex بصالات الكنيسة بواسطة أبواب أو حواجز خشبية أو أصعدة. وكانت وظيفة الـ Narthex كمكان لتواجد المبتدئين فى العبادة المسيحية أو للزائرين أو كبار المؤمنين من المسيحيين إلا أنه ومع ابتداء القرن السابع عندما استقرت نهائياً الديانة المسيحية استخدم Narthex فى أغراض أخرى مثلاً كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة للاشتراك فى الطقوس الدينية.

### ثالثاً: واجهة الكنيسة

كانت الواجهة فى الكنائس القديمة غاية فى البساطة من الناحية المعمارية وفى الجزء الأسفل من تلك الواجهة باب أو ثلاثة أبواب تستخدم كمدخل للكنيسة بينما من أعلى توجد نافذة كبيرة وأحياناً أيضاً فئحتان جانبيتان لإعطاء الضوء للدخل وذلك فى حالة وجود ثلاث صالات داخلية. فى بعض المناطق وخاصة فى الشرق كانت تتواجد على الواجهة بعض الكرنيش وبعض الزخارف الحزونية البارزة وفى الكنائس التى يوجد بها Atrium و Narthex تقتصر الواجهة فقط على الجزء العلوى والنوافذ وأيضاً فى الجمالونات التى تحدد أعداد الصالات الداخلية.

## رابعاً: الصالات الداخلية Navate

وهي تكون جسم الكنيسة ذاته وهي مخصصة لتواجد المؤمنين وليس هناك قاعدة ثابتة لشكل الفاصل الذي يفصل بين تلك الصالات وبين الجزء الآخر من الكنيسة وهو Presbiterion فأحياناً يكون الفاصل على هيئة حاجز خشبي وأحياناً على هيئة عقد وذلك عند تولد الصالة المستعرضة. بعد ذلك هناك عدد من الصالات في العادة فردى ١، ٣، ٥، ٧، ٩ إلا أن عدد الكنائس التي تحوى سبع صالات قليل للغاية كما وأنه من النادر وجود كنائس بها تسع صالات إذ أن العدد الشائع هو ثلاث فقط وفي هذه الحالة نجد أن الصالة الرئيسية الكبرى هي الصالة الوسطى وعلى جانبيها الصالتان الأصغر حجماً. أما الفاصل بين كل صالة وأخرى يكون من الأعمدة أو الدعامات التي تحمل العقود. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر في كنائس الشرق وكنائس Ravenna عنصر معماري جديد انتشر بعد ذلك وأصبح الجزء المسمى Lubrino وهو عنصر معماري استخدم كحقل وصل بين تاج العمود والعقد وهو يعطى رشاقة لهذا القطاع المعماري وفي العادة كان يوجد فوق Lubrino منظر الصليب أو اسم الشخص الذي بنى الكنيسة، كذلك يلاحظ أنه في العمارة المسيحية فضل استخدام الدعامات عن العمود نظراً لعدم توافر المرمر دائماً لعمل الأعمدة ولأن الدعامات تتحمل أكثر ثقل سقف المبنى بالإضافة إلى أن استخدام الدعامات يقلل بقدر الإمكان عدد الأعمدة بتضخيم حجم الدعامات وذلك لإتاحة الفرصة للمؤمنين لمتابعة الطقوس الدينية.

في كنائس القرن الرابع كانت النسبة محفوظة بين اتساع الصالات الصغرى بالنسبة للصالة الوسطى هذه النسبة هي ١: ٢، أما خلال القرن الخامس لم تحتفظ الكنيسة للتبنيظية بهذه النسبة إذ أصبحت تلك الصالات الصغرى أضيق قليلاً من الصالات الكبرى. وبالنسبة لسقف البازيليكا نجد أنه في الكنائس التي ترجع إلى القرون الأولى كان السقف في العادة من الخشب ومغطى بالأجر (القرميد) وفي معظم حوض البحر الأبيض كانت الكنائس فيه تستخدم عوارض خشبية توضع على شكل المقص المعماري Pediment وكانت هذه العوارض للخشبية تترك أحياناً مزينة من الداخل وأحياناً أخرى كانت تغطي بطبقة جصية وترتين بمربعات مذهبية ولكن بعد ذلك انتشر استخدام القباب والقباب لابتداء من القرن الخامس ولقد فرض استخدام القبة حلول



معمارية أخرى، بالنسبة لإضاءة الأماكن الداخلية من الكنيسة فبقنا يمكننا ملاحظة مدى الاهتمام بإعطاء أكبر قدر من الضوء إلى دُخل الكنيسة عكس المعابد الوثنية لذلك كانوا يستخدمون عوارض مرمرية في فتحات النوافذ تغلق بالزجاج الملون أو لوحات من المرمر، هذا العدد يختلف من كنيسة لأخرى حسب مساحتها كما وأن إضافة طابق علوى فوق الصالات الصغرى استتبع عدد أكبر من النوافذ على أشكال مستديرة، في الليل كانت الكنيسة تضاه بمسارج تتكلى من الصوف ومن الجدران ومن العقود كذلك كانت توجد شمعانات ذات فرع واحد أو أكثر لترتين المذبح.

### خامساً: الصالة المستعرضة الصغرى Transetto

في العادة نجد أن صالات الكنائس الأولى تمتد بطول المبنى حتى قرب Abside أو المحراب ألا أنه في بعض الكنائس يتوقف امتداد تلك الصالات عند حد معين لينتدأ عندها صالة مستعرضة مكونة مع صالات الكنيسة شكل حرف T وهو رمز الصليب. ففي المسيحية يطلق على هذه الصالة المستعرضة Transetto وهي تحتل عرض كل المبنى وتنتهى عند حائتيها الصغيرتين بجدران مستوية إلا أنه في بعض الأحيان تأخذ هذه الجدران الشكل المحدب وتتخذ شكل محارب.

ويمكن تقسيم Transetto من حيث شكلها إلى قسمين:

أولاً: Transetto مستقل بمعنى أن صالات الكنيسة يتوقف امتدادها عند حدود صالة Transetto وفي هذه الحالة تكون تلك الصالة المستعرضة إما مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وذلك بواسطة الأعمدة والأقواس.

ثانياً: Transetto غير مستقل وهو عندما تمتد الصالات والأعمدة ملقاة حولها لكي تمر أمام منصة للشماسة Presbiterion مثلما في كنيسة للقدّيس أبو مينا بالقرب من الإسكندرية ومن الملاحظ أن النوع الأول أكثر انتشاراً من النوع الثاني الذي يظهر فقط في الشرق.

## سادساً: منصة الشماسة Presbiterion

هذا الاسم مأخوذ من الكلمة اليونانية πρεσβυτερος ويعنى الحيز المحصور بين المحراب أو Abside والصلوات، هذا المكان مخصص لتواجد الرئيس الدينى للكنيسة والشماسة الذين يقومون على الشعائر الدينية. ومن الملاحظ أن Presbiterion يرتفع مستواه عن مستوى الصلوات بدرجة أو أكثر لإتاحة الفرصة للمصلين لرؤية الشعائر الدينية. وهذه المنصة Presbiterion تحاط بحواجز تفصلها عن بقية الكنيسة وتكون من المنبح Altare والهيك Abside وكرسى القيس Cattedra بالإضافة لكرسى الشماسة وكذلك Crista.

### المنبح Altare

وهو أهم جزء فى كل المجموعة المعمارية التى تتكون منها الكنيسة لعلية تقام الطقوس الدينية الخاصة بالعشاء الأخير.

تنقسم أشكال المنبح إلى أربعة أشكال:

- ١- منبح على شكل مقعدة ويكون من لوحة مرمرية كبيرة تعتمد على دعامة وسطى أو على أربع أو أكثر من الدعامات الجانبية وبعض الدعامات تتضاعف عندما تكون تلك اللوحة على شكل حدوة حصان وهذا الشكل منتشر جداً فى الشرق لتشابهه مع المائدة التى كانت موجودة فى العشاء الأخير.
- ٢- أحياناً يكون المنبح على شكل كتلة صماء من المرمر أو من الحجر أو من أى مواد أخرى وأحياناً تكون هذه الكتلة المصمتة كقاعدة لمائدة توضع فوقها وقت اللزوم.

٣- منبح على شكل تابوت أو صندوق فيكون المنبح عادة من المرمر أو الحجر أو من المونة ومغطى بالمعادن الثمينة (ذهب، فضة وأحياناً برونز). وكانت هذه المنابح إما ثابتة أو متحركة حيث كانت الأخيرة من الخشب.

٤- ابتداء من القرن الخامس تحول المنبح إلى مقبرة تحوى رفات الشهداء فى سبيل الدين الجديد جاعلين من ذلك المنبح مقبرة المسيح نفسه لأن هذه الرفات تحسب كالأعضاء الحية للسيد المسيح. فى حالة المنبح المبنى على

شكل كتلة صماء نجد أنهم كانوا يحفرون فيه حفرة تكون لاحتواء رفات الشهداء بينما في حالة المذبح الذي يكون على شكل تابوت أو صندوق فقد حفظت في دخله رفات الشهداء. أما بالنسبة للمذبح على شكل مائدة فقد كانت رفات الشهداء تحفظ في حفرة مستطيلة أو على شكل صليب محفور في الأرض تحت المذبح ومغطاة بلوحة مرمرية.

### المحراب أو الهيكل Abside

وهو الجزء الأخير من الـ Presbiterion في الكنائس العامة وحقى لن عنصر المحارب وجد أيضاً في العمارة الوثنية سواء في البازيليكات أو في المعابد إلا أنه استخدم أيضاً في الكنائس المسيحية لاحتواء كرسي الأسقف الذي كان يوجد في وسط التجويف والمحاط من الجانبين بكرسي للشماسة الذين كانوا يجلسون على جانبي الأسقف ونظراً لأن الأسقف - حسب العقيدة المسيحية - يمثل المسيح نفسه فوق الأرض بينما بقية الشماسة تمثل المساعدين له، لذلك فإن هذا الجزء المعماري يمثل الكنيسة نفسها بمعناها المعنوي ومعظم الكنائس بها Abside أو محراب واحد يتطابق مع الصالة الوسطى إلا أن بعض الكنائس الأخرى بها ثلاثة محارب واحد كبير في الوسط واثنان على الجانبين، في العادة يكون شكل المحراب نصف دائري وفي الغالب تجده بارز في الحائط الخارجي إلا أنه في قليل من الأمثلة نجد أن الجدران الخارجية للمحارب مستقيمة وليست بارزة وفي قليل من الأمثلة يتخذ المحراب لشكل الثماني كما أنه لا توجد دائماً نوافذ مفتوحة في المحراب وفي حالة وجودها يكون عددها فردي كذلك فإنه من النادر تواجد عناصر زخرفية معمارية في الجدار الخارجي للمحارب، أما الجدار الداخلي فإنه من أكثر الأماكن الذي تتولد فيه الزخارف والصور المرسومة التي تمثل مشاهد من الديانة المسيحية وخاصة صورة المسيح كطفل أو المسيح المكتمل الرجولة.

### قوس النصر

أحياناً وفي الكنائس الكبيرة كان يتقدم الجزء للمقدس قوس كبير، كان الهدف منه دينياً إضفاء المزيد من المهابة على هذا الجزء المقدس، كما أنه جالياً كان يستخدم

كلرؤية لموضوعات رائعة من الفسيفساء، ومعماريًا كان يعتبر عنصرًا معماريًا يساعد على الترابط بين الأجزاء الطولية والعرضية من المبنى.

### الإضاءة داخل الكنيسة

بالنسبة للإضاءة داخل الكنيسة نهارًا كانت عن طريق النوافذ المستطيلة أو المربعة أو التي تأخذ شكل نصف دائري في الجزء العلوي.

وقد اهتم المعماريون بإدخال أكبر قدر ممكن من الضوء داخل الكنيسة. وفي الكنائس الضخمة كانت تستخدم أحياناً عوارض مرمرية في فتحات النوافذ، وعادة ما كانت تغلق هذه الفتحات ثبماً لحجم الكنيسة.

وفي حالة إضافة طابق علوي للكنيسة والذي كان مخصصاً للسيدات فتحت أيضاً نوافذ لإضاءته.

لما في الليل فقد أضيئت الكنائس بالمسارج التي تتكلى من السقف ومن الجدران ومن المقود هذا بالإضافة إلى الشمعدانات ذات الفرع الواحد والتي كانت توضع عادة على المذبح.

### مواد البناء المستخدمة في الكنائس

في الكنائس الغربية نشتر استخدام الطوب الملتصق بالمونة وقد تبع ذلك تغطية الجدران بالمصيص أو الفرسكو أو بصوف من اللوحات المرمرية. أما في الكنائس الشرقية فقد نشترت الأحجار في بناء الكنائس وقد استلزم ذلك استخدام الدعامات أحياناً أكثر من الأعمدة لتحملها الكبير لنقل الأحجار.

### مواد وطرق البناء البيزنطية

في العصر البيزنطي كان يعتمد أسلوب البناء على عناصر محلية قد تختلف من مكان إلى آخر وأيضاً من قرن إلى قرن. هذه العناصر تنحصر في نوع أو مواد البناء طبقاً لبعض التقاليد المتبعة والتقنيك المستخدم.

انقسمت طرق البناء في العمارة البيزنطية إلى نوعين:

١- طريقة Ashler: وهي منتشرة في منطقة سوريا وفلسطين وأرمينيا أكثر من

لانتشارها بصورة عامة في آسيا الصغرى، وفيها يوضع حجران مستطولان  
بعلوهما في وسطهما حجر مستطيل يربط بينهما وتستمر هذه العملية بالتبادل.

٢- الطريقة اللثاقية: وهي مستخدمة في القسطنطينية والساحل الشرقي لآسيا

الصغرى وإيطاليا والبلقان والتي كان يستخدم فيها الطوب المحروق والرمل،  
وكانت هذه الطريقة تعرف باسم الطريقة البيزنطية.

كانت هذه الطريقة الأولى تستخدم في بناء الحوائط ولكن بالنسبة للأسقف كانت

نادرة الاستخدام بحيث استخدمت في المساحات الواسعة المباني المبنية بطريقة Ashler  
ومواد أخرى في الأسقف مثل الخشب أو كتل حجرية.

أما الطريقة الثانية وهي ما عرفت بطريقة البناء البيزنطية وقد كانت تتكون أساساً  
من حائطين متقابلين من كتل حجرية تأخذ لشكلاً مريمة أو مضمة تملئ الفراغ بين  
هذين الحائطين بمجموعة كبيرة من الرمل المخلوخ بالمونة وعندما يصل البناء إلى عدة  
أقدام كان يتبع هذا الجزء جزء أصغر يكون من عدة صفوف من الطوب brick غالباً  
خمس صفوف وتكرر هذه العملية حتى يتم بناء الحائط كله.

كان حجم الطوبة في العمارة البيزنطية عموماً وفي القسطنطينية خصوصاً وكاد  
تكون مربعاً حيث يصل ضلعها إلى ١٤-١٥ بوصة أما السمك فهو من ١ ½ إلى ٢ ½  
بوصة وهي بذلك أكبر من الطوب المحروق أو الطوبة الرومانية.

وقد زاد حجم الطوبة إلى ضعف ذلك الحجم السابق في الأماكن الواسعة كالمسود  
وكانت تختتم الطوبة البيزنطية وهذا دليل على أنها كانت تتبع رقابة معينة وإن كان لم  
يصل الآن إلى حل رموز هذا الختم إلا أنه ومن المؤكد كان يحمل اسم المصنع المنتج  
أو الموصفات للقياسية لهذا الطوب.

هذا بالإضافة إلى أنه أحياناً نجد مجموعة من المباني التي بنيت كلها من الطوب  
لأن الجزء السفلي من المبنى كان مبنيًا بالحجر، أما العلوي فقد كان يُبنى كله من  
الطوب ولكن الطريقة الأكثر استخداماً هي طريقة الطوب المحروق والرمل. على أي  
حال وكما يبدو أنه ليس هناك قواعد محددة كان لابد للمهندس أن يلتزم بها.

حاول البعض الاعتماد على سمك هذه الحوائط كوسيلة من وسائل التأريخ للمباني البيزنطية المختلفة ولكن لم تكن قاعدة وقد يختلف هذا السمك من بناء لآخر من نفس الفترة.

من الناحية الظاهرية قد تشبه المباني البيزنطية المباني الرومانية ولكن في الحقيقة هناك فرق بين الاثنين، فالمباني الرومانية كانت تعتمد أساساً على الملاط الأسمنتي كما كانت قطع البناء متجانسة كما أن الواجهة كانت تتكون من طبقة عميقة يمكن أن تزال دون أن تحدث أي ضرر في المبنى، أما في المباني البيزنطية فكان الأساس هو الرمل.

### الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنسية

"الكنيسة" هو لفظ مغرب أصلها "كنشت" عريبها العلماء العرب ومنهم العباس بن مرداس.

وقد اختلف العلماء عن أصل هذا المبنى فقد رأى البعض أن تخطيط البازيليكا المسيحية الأولى لا بد وأنها منقولة من البازيليكات الرومانية إلى العمارة المسيحية، فجد بالطبع هناك تشابهاً بين البازيليكا الوثنية والمسيحية فكلاهما كان ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية كان الغرض منه اجتماع عدد كبير من الناس. فلا بد أن البيزنطيين قد استفادوا من خبرة من سبقوهم في تهيئة المكان المناسب الذي يضم أكبر عدد ممكن للاجتماعات.

وهناك رأى آخر أن أصل البازيليكا المسيحية جاء من اللفظ Domus Dei أى بيت الله، وهذا اللفظ أطلقه المؤرخون على الكنائس الأولى والتي كانت تقام في المنازل الخاصة والتي استخدمت بكثرة في العبادة وعقد الاجتماعات الدينية في فترات الاضطهاد الديني والتي كانت عبارة عن فناء محاط بالأعمدة وكان يستخدم للصلاة. وقد عثر على منزل في مدينة الصالحية بسورية يرجع إلى منتصف القرن الثاني الميلادي وكان يستخدم في الصلاة.

وكان نظام المنازل الخاصة لا يتسع لأعداد كبيرة من المجتمعين وعلى ذلك فالاحتمال ضعيف أن تكون البازيليكا المسيحية قد تأثرت بنظام البيوت الخاصة. وهناك نظرية تربط بين البازيليكا والمقابر الأرضية، فمنذ القرن الثاني والثالث الميلادي حظيت المقابر الأرضية التي دفن فيها شهداء الدين المسيحي بعناية خاصة

وكان يقصدهما الكثيرون في المناسبات الدينية والأعياد وذكرى الاستشهاد ويقومون فيها بعض لطقوس الدينية. وقد أطلق عليها لفظ (Martyrium) أى مكان الشهيد.

وقد عثر على بعض المقابر ومن أهمها المقبرة التى تقع أسفل الأرض (Crypt) فى كنيسة القديس بطرس فى روما، وهى عبارة عن حجرة بسيطة مستطيلة نحتت فى أحد جدرانها حنية لتحديد الاتجاه وأقيم أمام الحنية هيكل صغير يقف فيه رجال الدين لتأدية الصلاة.

وبذلك نستطيع القول أن أقرب هذه النظريات إلى الوضوح والمنطق هو تأثير البازيليكا المسيحية الأولى بتخطيط وأغراض البازيليكا الرومانية.

## أشكال الكنائس

تصدت أشكال الكنائس ما بين طولية ومركزية والأخيرة يندرج تحتها عدة أشكال منها أشكال دائرية أو مضلعة أو Polibati أو صلبة أو مختلطة، وللفارق الرئيسى بين كلا الشكلين الطولى والمركزى أنه فى الشكل الأول تنظم أجزاء الكنيسة على محور واحد وتتعدد العقود ما بين مسطحة أو قهوية أو مقببة.

أما الأشكال المركزية فإن القبة هى العنصر المائد فيها فقط وفيها يكون نقطة المركز هى الأساس الذى ينظم حول أجزاء الكنيسة.

### أولاً: الأشكال الطولية

وهى الكنائس التى تأخذ شكل مستطيل حيث يكون الضلع الشرقى الغربى أطول من الضلع الشمالى الجنوبى، هذا النوع من الكنائس يطلق عليه اسم بازيليكاء، وأبسط شكل للكنائس الطولية هى البازيليكات ذات الصالة الواحدة والتى تأخذ شكل مستطيل والتى يسبقها فى المادة Atrium و Narthex وتنتهى بالمحراب.

أما أشكال الكنائس الأكثر تعقيداً من السابقة هى تلك التى تتكون من أكثر من صالة وعدد الصالات عادة فردى والعدد ثلاثة هو الأكثر شيوعاً ويحيط بالكنيسة من الخارج بمبنى أخرى مخصصة لأغراض دينية أو جماعية وخاصة مجموعة المؤمنين.

وتكون جدران الصالة الوسطى عادة من أسفل ومن أعلى مكونة من دعائم أو أعمدة وأن كانت الدعائم مفصلة أكثر من الأعمدة لأنها تتحمل أكثر ثقل الجدران العليا والسقف وبالتالي لا يحتاج المهندسون إقامة العديد من الدعائم بعكس الأعمدة السنى لا تتحمل كثيراً ولذلك تقام الكثير منها حتى لا ينهار السقف ونظراً لأن الاتجاه العمومى فى الكنائس هو إتاحة أكثر مساحة خالية لإعطاء الفرصة للمسيحيين لمتابعة الطقوس الدينية التى تقام فى Prosbeterion لذلك فضلت الدعامة ولتحقيق ذلك الغرض فضلت الأقواس أى العقود عن Architrave نظراً لأن العقود تنقل أيضاً من ثقل الجدران المحمولة على دعائم أو أعمدة لأن فتحات هذه العقود واسعة. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر عنصر معمارى جديد هو الـ Pulvino الذى كون حركة الوصل بين العقد والدعامة أو العمود مما أضاف للعقد رشاقة أكثر من ذى قبل. توجد الصالة العرضية فى بعض للكنائس وهى الصالة التى تتواجد أحياناً وتصل ما بين الـ Navate والـ Prosbeterion ولقد لدى تتواجد هذه الصالة العرضية إلى وجود قوس ضخم يطلق عليه قوس النصر فى نقطة تقاطع الصالات الطولية مع الصالة العرضية وفى حالة عدم تواجدها كان هذا للقوس يتواجد أمام المحراب أو Abside. ولقد استخدم هذا للقوس لتدعيم الجدران الجانبية خاصة فى الكنائس الغربية أو الكنائس الشرقية فى الأناضول وسوريا الجنوبية حيث كانت الأحجار هى المادة المستخدمة فى البناء فإِنَّ ثقل السقوف والجدران العليا استلزم تواجدها عناصر معمارية عرضية لتربط الجدران الجانبية مثل عقود من الحجر تستند على دعائم قوية تتقابل مع الدعائم المستخدمة لفصل الصالات عن بعضها وبالتالي تتحقق عملية الترابط. على العموم وإلى جانب الهدف للمعمارى الذى استخدم من أجل أقواس النصر هذا فإن المساحة المتاحة فوق هذه الأقواس استخدمت لعرض مواضيع دينية مرسومة أو من النصباء.

بالنسبة للمواد البنائية فى الكنائس: يمكن ملاحظة هذه المواد فى الكنائس الغربية عن الكنائس الشرقية.

فى الكنائس الغربية: نجد أن مادة البناء هى الطوب الماصق بواسطة المونة. فى الكنائس الشرقية: كانت الأحجار هى المادة المستخدمة لبناء الكنائس.



فى كنائس الغرب حيث استخدم الطوب فى البناء استتبع هذا طلاء الجدران الداخلية بالمصيص وأحياناً كانت الجدران تغطى بطبقة من الطوب المنتظم الشكل، وقد ساعد استخدام الطوب فى البناء على إضافة عناصر معمارية زخرفية كالكراتيش القائمة تحت السقف المثلث الشكل أو أفاريز تحيط بالأبواب أو أشكال زخرفية أخرى مثل الصليان أو الحلقات المعقدة.

أما فى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعائم استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الدعائم والأعمدة بالتناوب لكى تستند عليها العقود التى تحمل القباب، أحياناً كانت وجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فى الواجهة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول على دعائم وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطولين مقصورات معدة Edicule. ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تتصل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقفها إما قباب أو قباب التى يسهل إرسائها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فُصل فى الشرق كنائس النوع الثانى ويقصد به الكنائس المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة كنائس مختلفة أصبحت من أهم معيزات أشكال الكنائس البيزنطية.

### ثانياً: الكنائس ذات الشكل المركزى

رأينا فى الكنائس الطولية أن الأجزاء التى تتكون منها الكنيسة مثل الـ Atrium و Porticus و Navate و Prosbeterion موزعة على محور طولى. أما بالنسبة للكنائس المركزية فنجد أن هذه الأجزاء المعمارية موزعة حول نقطة مركزية وأنها ذات خطوط دائرية بدلاً من المستقيمة مثلما كان الحال فى الكنائس الطولية.

من الصعب تحديد أشكال الكنائس المركزية ولكن يمكننا القول أنها إما أن تكون مباني مستديرة أو مضلعة أو Polibati أو ذات طابع مختلط أو كنائس صليبية الشكل، إلا أن الطابع المميز لكل هذه المباني أو الكنائس المركزية هو تولد القبة.

ويرجع أصل هذه الكنيسة المركزية بدون شك إلى عصر متأخر فى القدم مثل الأكواخ الفيولينية والمقابر الكريتية والميكينية، كل هذه النماذج تطورت من التجارب

للمعمارية الكثيرة خلاصة خلال العصر الروماني الذي فضل المباني المركزية أكثر من العالم الهلنستي. ومن العالم الروماني اكتسبت القبة أيضاً مظهراً مصارياً رافعاً حيث انتقلت إلى الشرق لأدى شهد مولد هذا التطور المعماري في فجر التاريخ.

إنّ الفلتنير الجوهري الذي أحدثه العالم الروماني بالطريقة التنفيذية لبناء القبة بواسطة العقود والقباء ذات المخروطات المنحنية تكاملته بيزنطة وركزت اهتمامها حول الصلة بين القبة وما تحتها وخلق المقرصات المستقلة وتحقيق الخلط بين المباني الطولية والمركزية التي ميزت الكنيسة البيزنطية.

#### أ- مباني دائرية ومضلعة

أبسط الأمثلة على المباني الدائرية والمضلعة هي تلك المباني التي لا يوجد بها تقسيم داخلي حيث تستند القبة مباشرة على الجدران، ومن أمثلة تلك المباني ضريح القديسة هيلين من القرن الرابع في روما وضريح قنسططين والملحق بكنيسة الرسل بالقسطنطينية والمبنيان المستديران لكنيسة St. Andrea ، Petronilla من القرن الرابع/الخامس وكذلك الكنائس المضلعة الثمانية الأضلاع والملحقات بكنيسة القديس سان لورنسوا بميلانو.

وباستثناء من القرن الخامس بدأت المباني المركزية تستخدم كقاعات دينية مع إضافة محاريب لإظهار الوجهة الشرقية بها. وأحسن مثال على ذلك يظهر في كنيسة القديس جورج في سالونيك حيث فتح في القبة لأول مرة فضاء نواذ بينما احتوت كنيسة سان جرجوريو في ميلانو على مشكولات نصف دائرية ونصف مستطيلة بالتتابع.

أما كنيسة القديس St. Gereone و Colonnina بألمانيا فيلاحظ أنّ قاعاتها بها أكثر من مركز ويحيط بالقاعة حنيات نصف مستديرة ويسبق القاعة ذاتها Atrium يأخذ جانبيه القصيرين شكل الحنية.

كسل هذه الأمثلة السابقة كانت من المباني المركزية البسيطة أي التي لا تحمل أي تقسيم داخلي. أما بالنسبة للمباني المركبة فنجد أنها تتكون من حلقتين الداخلية وهي التي تحمّل السقف أما الحلقة الثانية فهي الخارجية والتي تحصر بينها وبين الحلقة الأولى ممر. مثال على ذلك المبني لأدى أقامه قنسططين في ٣٢٦ - ٣٣٥ م في اورشليم. هذا المبني به ثلاث حلقات متداخلة أصغرها وهي موجودة بالداخل وبها الكهف

المتحس. ولا شك أن هذا المبنى كان نموذجاً لهيكل القديسة في اورشليم، ومثل مقبرة  
الصنراء باورشليم من القرن الخامس ومثل كنيسة أم الإله Theotokos من القرن  
الخامس بفلسطين، وهذه الأخيرة بها أربع قاعات، بها محاريب بينما محراب القاعة  
الرئيسية محاط من الجانبين بمباني جانبية وهو نموذج يتكرر في المبنى المثلث بـ  
Niraye ، ثم المبنى المستدير بـ Perugia.

### ب- مباني تتبع المبانى المركزية Polibato

هى مجموعة من الكنائس ذات شكل طولى ومضاف إليها ثلاثة محاريب نصف  
مستديرة على شكل صليب أو أربعة محاريب على شكل وردة. وفي الحافة الأولى أو  
الثانية استخدمت هذه المحاريب كسندة للقبة نفسها وفي نفس الوقت أضفت تسامحاً على  
المكان من الداخل.

وهناك أيضاً أمثلة على هذه الكنائس الطويلة ولكن بإضافة محارين بشكل نصف  
مستدير أى أنها Polibato ويمكن أن تأخذ كمثال لذلك الكنائس ذات الصلة Transitto  
المحبة للحدادين. ويمكننا ملاحظة أن طراز الأبنية ذات الثلاث محاريب تتواجد بكثرة  
فى الأضرحة وأحواض التسويد وكذلك وجدت بكثرة فى الأبنية الرومانية من العصر  
الرومانى الإمبراطورى ملحقة بمباني أخرى. وكذلك يمكننا ملاحظة تواجد المحاريب  
على شكل ثلاث ورقات مكونة Prosbeterion وملحقة بالمبنى البازيليكى مثلما فى  
كنائس سوريا والعراق ومصر فى الديرين الأبيض والأحمر وفى فلسطين حيث لم  
يقصر الأمر على تشكيل الـ Prosbeterion بشكل لثلاث ورقات وإنما أيضاً تحديق  
الصلاة العرضية الـ Transitto مثلما فى البازيليك الجستينية فى بيت لحم.

إلى جانب المحاريب المشكلة على شكل ثلاث ورقات يوجد أيضاً محاريب على  
شكل أربع ورقات متتالية وضلع كل محراب يساوى تقريباً ضلع المربع المتوسط. هذا  
الطرز استخدم خاصة فى المباني الصغيرة مثلما فى كنيسة Henchir Maatria فى  
تونس. وفى أماكن أحواض التسويد وفى بعض الكنائس الكبرى الأخرى مثل بازيليك  
الـ Stoa فى أثينا.

هذا الطراز انتشر كثيراً بعد القرن السادس إلى أن تطور وتحول تقريباً إلى  
صليب وفيه يقل ضلع المحراب عن ضلع المربع المتوسط.

## جـ- مباني ذات طابع مختلط

ببعض كانت المباني القديمة ذات طرز يمكن رؤيتها من الخارج نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بتواجد أكثر من طراز أو شكل معماري متحدة فيما بينها أو متقابلة. ويظهر ذلك في اتحاد الشكل الثماني مع الشكل الصليبي ذو المشكوات الدائرية أو المربعة، هذا الاتحاد الناتج عن أكثر من شكل لا يمكن رؤيته من الخارج لأنه اتحاد داخلي. ومن أحسن الأمثلة على ذلك النوع من الكنائس ذات الطابع المختلط هي كنيسة St. Lorenzo بميلانو. وفي هذه الكنيسة يظهر المزج بين الشكل المربع مع الشكل Tetra Conico والمسبوقة بفناء ضخم ومنتهية بصالة على شكل صليب يسبقها من الجانبين مبانٍ Peribelo (معناها إما مكان دائري أو حيز محصور بين جدران مبني والمور المحيط به)، ثمانية الشكل وعلى جانبيها كنيسة ذات محرابين بارزين للخارج. وبعد بضع سنين من إقامة هذه الكنيسة بنى في الجانب الجنوبي مبنى ثماني الشكل به مشكوات نصف دائرية ونصف مربعة ويبدو أن هذا المبنى استخدم للتعديد ثم ألحق بعد ذلك بالكنيسة عن طريق فناء. وفي منتصف القرن الخامس أضيف إلى الجانب الشمالي صالة صغيرة مشابهة للقاعة السابق الإشارة إليها.

إن اكتشاف مجموعة المباني هذه غيرت النظريات القديمة التي كانت تحاول معرفة أصل الطراز البيزنطي هل هو من الشرق أو من روما ذاتها. فبالإضافة إلى كنيسة St. Lorenzo فإن مجموعة المباني في Milano تبين مدى انتشار هذه المعالم الجديدة في العمارة في الفترة التي كانت فيها Milano هي مركز البلاد الإمبراطوري ومركز لتلكتي تيارات فنية آتية بدون شك من الشرق عن طريق فنانيين رحلوا إلى Milano لوضع خدماتهم تحت تصرف الإمبراطورية. وقد استطاعت هذه المدينة استيعاب التيارات الفنية الآتية من العالم الهلنستي الشرقي وأصبحت بذلك المعبر الذي انطلقت منه العمارة البيزنطية بعد ذلك إلى رافنا ثم عن طريق شبه جزيرة البلقان انطلق هذا الفن مرة أخرى إلى الشرق. ومن الغريب أن يحدث هذا في شبه الجزيرة الإيطالية حيث كان الفن الروماني لا يزال في عتوان قوته، وهذا يفسر لنا كيف ظلت روما صامدة أمام تلك التيارات الفنية الجديدة.

## د- المباني ذات الشكل الصليبي

هناك مجموعة من الكنائس ذات شكل صليبي وهو رمز مهم في العقيدة المسيحية. والكنائس من هذا النوع يمكن تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول يكون الصليب فيه حتى بمعنى أن ذراعى الصليب لا يحيطهما أى مباني أخرى. أما القسم الثانى ففيه يكون الصليب محصوراً داخل نطاق مطلق ومتكامل. ويمكننا أن نضيف إلى هاتين المجموعتين مجموعة الكنائس التى تحمل شكل حرف T، ولقد سبق أن أدخلنا هذه المجموعة ضمن مجموعة الكنائس ذات الشكل البازيليكى والتى تتضمن صالة مستترضة Transitto. ومن المعروف أن للشكل الصليبي للكنائس يستمد أصوله أيضاً من العمارة الرومانية وإن لم يجهل الفن الهلنستى بعض النماذج من هذا الطراز. بالنسبة للعمارة المسيحية استخدم هذا الشكل بعيداً عن أفكار واضحة ورمزية، فالصليب لا يمثل فقط صلب المسيح كما يعتقد المسيحيون ولكنه يمثل الرمز لعودة ظهور السيد المسيح فى نهاية العالم فى ثوب القاضى لذلك فالصليب هو رمز الأمل والمجد والرفعة والعدل ونظراً لأنه له هذا المعنى الرمزى لذلك فإنه يتوافق مع المباني الجنائزية أو مقابر الشهداء Martyrium والأضرحة وأماكن التعميد أى لأوضاع التعميد.

وأقدم النماذج على المباني الصليبية الشكل ذات الذراعين الغير محصورين داخل نطاق مباني أخرى توجد فى إيطاليا حيث تظهر نواة المركز مربعة الشكل والتى يخرج منها أربعة أذرع متساوية يوجد بكل ذراع منها مدخل فى الضلع الحر الصغير بينما يوجد فى الوسط قس الأقداس Prosbeterion الذى يتشابه مع هذا الشكل أيضاً وإن كان يختلف مع كنيسة St. Giovanni فى إيسوس والتى ترجع إلى القرن الخامس أى قبل عصر جستنيان. وتتميز هذه الكنيسة بوجود Martyrium أسفل الد Prosbeterion الموجود فى الوسط. كما تتميز أيضاً بأن الأذرع الثلاثة الغربى والشمالى والجنوبى مقسمة عن طريق الأعمدة إلى ثلاثة أقسام بينما الضلع الشرقى مقسم إلى خمسة أقسام نظراً لأن مساحته تفوق مساحة الأذرع الثلاثة الأخرى، أما فى عصر جستنيان حيث أعيد بناء هذه البازيليكاء، فقد أصبح يغطيها خمس قباب.

إلى هذه المجموعة يمكننا أن نضيف أيضاً كنيسة الرمل بالقسطنطينية حيث تتميز مجموعة الكنائس الصليبية للشكل والموجودة بأسيا الصغرى والمؤرخة بالقرن

الخامس والسادس بصفات مختلفة. ففي العادة نجد أن الأذراع الاربعة المتجه إلى الشرق من الصليب أكبر من الأذرع الأخرى وتحتل تقريباً المحراب بينما الأذراع المتجه جهة الغرب ينسوق في طوله الأذرع الأخرى. وفي هذا المثال يظهر الجمع ما بين الشكل المركزي والطولي. هذا الشكل سينكمش بعد ذلك وتتميز به مجموعة الكنائس للغربية في العصور الوسطى. في بعض الأحيان كان المعماريون يدخلون مربع أو مستطيل عند نقطة تقاطع ذراعي الصليب مما كان ينتج عنه شكل مركب يختلف عن شكل الصليب مثلاً في كنيسة قلعة سمعان بصرية وفيها استطاع المهندس ببراعة أن يوفق بين ثلاثة أشكال مختلفة هي الشكل للصليبي، الشكل للمربع، الشكل البازيليكي.

أما في كنيسة الأنبياء والمرسل بـ Gerasa ففي هذه الكنيسة لا نستطيع أن نتحدث عن خطط الطراز بعضها ببعض فقط ولكن يمكننا ملاحظة خروج الذراعين عن المربع الذي يوجد في الوسط كما لو كان يتكلمان من هذا المركز الذي يمثل جسم الكنيسة الأصلي.

والكنيسة الصليبية الشكل المحصورة داخل إطار خارجي يمكن تمييزها عن الكنيسة للصليبية ذات الأذرع الحرة أو المفردة عن طريق تواجد إطار خارجي من أربع جدران يحيط بأذرع الصليب بينما من الداخل يمكن تمييزها من تواجد القبو وتوسط القبة للبناء. هذا الطراز من المباني لم يظهر إلا في الشرق ابتداءً من القرن الخامس وأقيم الأمثلة عليه موجود بالقسطنطينية.

هذه هي الأشكال الرئيسية للمباني المركزية والتي تعتبر من خصائص عمارة الكنائس البيزنطية.

## أنواع التخطيط في الكنائس البيزنطية

تطورت أشكال الكنائس وأضيفت إليها العديد من الحجرات والأجزاء التي قد تختلف من طراز إلى آخر من طراز العمارة البيزنطية. ويمكن تقسيم تخطيطات الكنائس البيزنطية إلى أربعة تخطيطات أو أربع مجموعات هي:

أولاً: الطراز البازيليكي The Basilica

ثانياً: الطراز المركزي أو المباني المركزية Centralized Buildings

ثالثاً: البازيليكا المقببة The domed Basilica

رابعاً: التخطيط الصليبي The cruciform Church

وبمرور الوقت اندمجت بعض الأشكال مع بعضها، وإن كان يمكن تمييزها.

## أولاً: الطراز البازيليكي

- ١- هذا الطراز له صفات عامة تميزه وهي الصالة الكبيرة المستطيلة التي تنقسم طولياً إلى ثلاثة أقسام عن طريق صفتين من الأعمدة. الصالة الوسطى (Nave) والجناحين (Aisles)، المداخل في أحد الجوانب القصيرة يقابلها الحنية النصف دائرية والتي تحدد اتجاه المبنى السقف خشبي ويرتفع فوق الصالة الوسطى أكثر من الصالات الجانبية ليمسح بوجود النوافذ للإضاءة.
- طراً على هذا الطراز تطورات كثيرة تبعاً لذوق ومتطلبات المنطقة.
- ٢- تحول السقف الخشبي إلى سقف مبنى استلزم تحويل الحبال أو الد - (Architrave) إلى عقود تقف على (Pyramid).
- ٣- الأجنحة كانت تزيد أحياناً إلى خمس أجنحة تنتهي كل واحدة بحنية رئيسية.
- ٤- الحدبا أحياناً تكون نصف دائرية، مثمنة أو بيضاوية.
- ٥- يضاف إلى المداخل Atrium إنشائي في الكنائس الكبرى الهامة.
- ٦- Martorium علوي للمبيدات لمواجهة الزحام في الكنائس الهامة.
- ٧- كان يضاف إلى الكنيسة في مراحل لاحقة حجرات متعددة الأرض مثل كنيسة Epidauros التي ترجع إلى ٤٠٠ م.

## أمثلة الكنائس من الطراز البازيليكي

كنيسة مدينة الأصنام في الجزائر (Orleans) (شكل ٢٨٠)

ألهمت هذه الكنيسة في عهد قسطنطين ٣٢٤م، وهي بازيلكا كبيرة الحجم على الطراز البازيليكي طولها حوالي ٢٦ متراً، مستطيلة الشكل تحتوي على أربعة صفوف من الأعمدة تنقسمها إلى صالة رئيسية (Nave) وأربع صالات جانبية (Aisles). وكان سقف الصالة الوسطى أكثر ارتفاعاً يعطي فرصة للإضاءة المباشرة.

وكانت الحنايا داخل المبنى نفسه وليست بارزة عنه، وهناك أيضاً ظاهرة أخرى تلفت النظر وهي وجود حنيتين متقابلتين في الشرق والغرب. ولاشك أن المنبح كان يتوسط الحنية الشرقية الرئيسية.

### بازيليكا مدينة سالونيك بشمال اليونان (شكل ٢٨١، ٢٨٢)

ترجع هذه البازيليكا إلى حوالي ٤٧٠م وهي أيضاً على الطراز البازيليكي لها من ناحية الغرب مدخل يتقدمه صالة عرضية تفصل بينها وبين المبنى نفسه ثلاث أبواب كبيرة.

يفصل الصالة الوسطى عن الجانبين صفاً من الأعمدة تعلوها العقود التي تحمل أسفل السقف. ويمتدو الصالات الجانبية صالات أخرى أو أروقة علوية للسيدات (Martorium).

### كنيسة قسطنطين بمدينة بعلبك (شكل ٢٨٩)

وهي أيضاً على الطراز البازيليكي وترجع هي الأخرى إلى عصر قسطنطين نلاحظ وجود ثلاث حنايا في الغرب لكن من الصالة الرئيسية والأجنحة. وهناك ثلاثة أبواب في الشرق ومدخل أمامي صغير narthex يتوسط الفناء الخارجي.

### الطرز البازيليكي في مصر خلال العصر البيزنطي

نلاحظ في أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومي للكنيسة، والذي غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المنفرد) قد يبدو النظام الأقدم للكنيسة، ولكن قد يؤدي إلى صالة أمامية، مدخل ذو ردهة، أما المداخل الثلاثة فهي قائمة على فتحات معقودة بمقوف نصف برميلة تمثل مدخل ذو أفنية، وهي ظاهرة تنتم بالتكيف البنيوي الخاص بالمنطقة، فبعض الكنائس المصرية غير المتواجدة في الأديرة، كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الأفنية كنوع من حماية المصلين الذين يتوافدون على الكنيسة قبل أن تفتح، وهي ظاهرة محلية يمكن متابعتها في العمارة الرفيعة في مصر، ولكن نلاحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المداخل الثلاثة



قد يبدو عليها ظاهرة الاستمرار الفني من زخارف وعقود مركبة تعلوها شرفلات ومقاصير عقدية، مثل التي عثر عليها في أديرة سوهاج. هذا النمط قد يكون مرتبطاً إلى حد ما بظاهرة ألوان النصر الرومانية، وإن كانت لأساليب الزخارف والقرناء الواضح في مفهوم تنفيذها قد تختلف مع طرق تنفيذ بقية عمارة الدير، وهو ما يؤكد أن تلك الأديرة أو الكنائس كانت تتقبل معونات مالية أو مادية أو عبارة عن تنفيذ ولحمة للكنيسة من بعض الأباطرة، وهي تتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مع الإمبراطور والكنيسة البيزنطية، وبالتالي فمستوى القرناء الذي نجده في المداخل العمومية قد يكون حالة استثنائية فرضت نفسها على عمارة المكان في وقت معين.

مع أن البقايا الحقيقية للكنائس مصر القبطية قد تعود بدون شك إلى ما بعد الفتح العربي، إلا أنها — كما أشرنا من قبل — تتفقد الإحساس بالأصالة لما حدث بها من تعديلات وتغييرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بها، ويندرج تحت هذه العبارة كنائس عديدة للزمت حتى الآن بالطابع المصري الخاص الذي يتكون من البهو الخارجي المكشوف، الصحن أو الصالة الوسطى مع الجناحين المكونين للشكل البازيليكى، ثم الهيكل الأوسط الخاص بالشمامسة والمرتين أثناء تلوثة للقداس، وهو يرتفع عن سطح أرضية الصحن، هذا الهيكل الخشبي المزخرف يستخدم في بعض الكنائس كحامل للأيقونات، يليه الهيكل الثلاثة التي يقع بداخلها المذبح ثم المدرج الرخامي الذي يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائري يحلو القبلة أو الحنية التي تصدر السيد المسيح فوق العرش. تلك هي السمات القبطية في عمارة للكنائس والمستمرة حتى الآن.

ويتبقى لنا مكان المعمودية الخاصة بتعميد الأطفال أو المذنبين بعد توبتهم، وهي عادة ما كانت على شكل حوض من الرخام أو الحجر عميق مستدير الشكل، في بعض الكنائس نجده في البهو الخارجي للكنيسة، وفي البعض الآخر نجد له حجرة مستقلة في الجهة الجنوبية للكنيسة زخرفت جدرانها بمناظر خاصة بمعمودية السيد المسيح. تلك العناصر المعمارية يمكن متابعتها في كنائس المنطقة، وأبى سرجة، ومارجرس، القديسة بربارة، وكنيسة أبى سيفين، وكنائس دير أبى مينا، وهي كنائس لا تزال تباشر أعمالها الدينية والطقسية حتى الآن وهو ما يُصعب مسألة تأصيلها تاريخياً.

## كنيسة دير سانت كاترين بسينا

تبدو بالزيكا دير سانت كاترين نموذج متأخر من النماذج المعمارية الكنسية المبكرة في مصر (شكل ٢٨٣ - ٢٨٤)، المبنى منفذ على النظام البازيليكي المعدل أو المتطور للخدمة الخاصة، فجد الصالة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء بصفين من الأعمدة كل صف به ست أعمدة، للسودان الأخيران تجاه الشرق قام بينهما حامل الأيقونات وهو عبارة عن هيكل خشبي يعرف (بالأيقونسطاس) (شكل ٢٨٥ - ٢٨٧)، ملامح تكوين الأيقونسطاس بين عمودين من أعمدة الصالة هو ابتكار معماري (تعديل) للخدمة الطقوس الدينية، يلي ذلك الحنية أو قوس الأندلس والذي صور عليه حدث التجلي للشهير للمسيح المصنوعة من القسيصاء (شكل ٢٨٨)، تبدو الحنية غير بارزة من الخلف، تلك هي حدود النظام البازيليكي، ولكن نجد أنه نظراً للخدمة الطقسية المحددة فقد أضيف جناحان أو مجموعة من الحجرات الجانبية تقام داخل جناحي الصالة أو بجوارهما وهي خاصة بالأواني المقدسة وهيكل لبعض القديسين الأوائل المكرمين بالكنيسة والدير، وبالتالي استغلت تلك المساحات لعمل حواجز حجرية أو خشبية لتكوين هيكل خاصة. تلك الظاهرة تبدو محيرة في العمارة الكنسية القبطية عقب الفتح العربي وقلّة الموارد الاقتصادية، الأمر الذي أدى إلى حدوث إبداع معماري ضروري للخدمة الطقوس الدينية (شكل ٢٨٦).

## ثانياً: الطراز المركزي أو المباني المركزية

### The Centralized buildings

إذا كان في الطراز الأول "البازيليكي" تنتظم أجزاء الكنيسة على محور واحد طولي وتعدد فيه المقوف بين مسطحة أو قبة أو مقبية، ففي الشكل أو الطراز المركزي فإن القبة هي العنصر السائد المركزي وهي للنقطة الأساسية التي ينتظم حولها أجزاء الكنيسة، والجدير بالذكر أن العمارة البيزنطية قد تميزت واستمدت شهرتها

من تفرعها فسي استخدام المقرنصات وبناء القباب وأرواح مثال على ذلك كنيسة آيا صوفيا.

وكانت القبة تملأ أشكال عديدة من الكنائس إما:

- أ- كنائس دائرية.
- ب- كنائس مثمنة أو مضلعة.
- ج- كنائس مربعة.

### أ- الكنائس الدائرية

انتشر استخدام المباني الدائرية لخدمة الدين الجديد منذ بداية القرن الرابع وحتى القرن السادس الميلادي، وقد اتخذت المباني الدائرية أشكالاً مختلفة تستند فيها القبة مباشرة على الجدران السفلية:

#### ١- كنيسة القديسة كونستانتزا في روما St. Constanza Rome

(شكل ٢٩٠)

وهي أقدم الأمثلة على هذا الطراز من الكنائس حيث ترجع إلى ٣٢٤-٣٢٦م، وقد بنيت لتتألف فيها لجنة قسطنطين حيث تتوسط الكنيسة صالة وسطى دائرية محاطة بأعمدة مصبوغة على شكل دائري يطوها عقود يملأ ما بين هذه العقود ليحمل الـ (Drum) السفلى للقبة أو قاعدة للقبة.

أما الأجنحة أو الصالات الجانبية فتأخذ أيضاً شكلاً دائرياً وسقفها على هيئة قبة مستمر.

كانت الإضاءة عن طريق فتحة كبيرة أعلى القبة بالإضافة إلى فتحات أخرى في قاعدة القبة.

#### ٢- كنيسة القديس سان جريجوري في أرمينيا (شكل ٢٩١)

يرجع المبنى إلى ٦٤١م، وهو على نفس الطراز المركزي السابق حيث يتخذ المبنى الشكل الدائري من الخارج وفي المنتصف نجد القبة التي تملأ أربع دعائم Piers ضخمة في الأربع جوانب تربط بينها أوصاف حنيا عددها أربعة.

وكان مركز المبنى هو القبة في المنتصف أما الصالات الجانبية فكانت محيطة بالقبة. المدخل مستطيل يقع في الشرق مع وجود ثلاث فتحات صغيرة حول المبنى.

### ٣- كنيسة بصرى بسوريا (شكل ٢٩٢)

يرجع المبنى إلى ٥١٢ - ٥١٣م ويبدو أن لمنطقة سوريا تأثيراً كبيراً على المباني الدائرية، حيث نلاحظ تمكن المعماريين في بناء هذه المباني. فالكنيسة أيضاً دائرية تزينها بعض الحنايا الدائرية العميقة في الجوانب وحنايا أخرى مستطيلة ونصف دائرية في الجزء الواقع بين تلك الحنايا الكبيرة. المدخل أيضاً يأخذ شكل حذوة حصان وتجاوره حجرات أخرى تستخدم لأغراض دينية متعددة.

أما مركز البناء وهى القبة فنجدها في كنيسة بصرى تركز على أربع دعائم سفلية تربط بينهما عقود نصف دائرية تحمل فوقها قاعدة القبة.

### ب- المباني أو الكنائس المثلثة

اتخذت بعض الكنائس الشكل المثلث من الخارج أما من الداخل فنجد مركز الكنيسة هو القبة ومن أمثلة تلك الكنائس:

### ١- كنيسة قسطنطين في القدس (شكل ٢٩٣)

وهى الكنيسة التي أقامها قسطنطين عند الكهف الذي يقال أنه مقر مولد سيدنا عيسى، ويرجع للمبنى إلى ٣٢٧ - ٣٢٥م.

يتخذ المبنى من الخارج الشكل المثلث، يتقدم المدخل المستطيل، ويتوسط المبنى شكل دائري من الأعمدة التي تتوسط الكنيسة، والتي تحمل القبة فوقها، أما من الداخل فنجد للكهف الذي كان محل محل المحراب. وكانت الممرات بين الممر الخارجي والصاللة الدائرية الداخلية (الصاللة الوسطى) تقوم بمثابة الصالات الجانبية.

### ٢- كنيسة سان فيتال St. Vitale في روما (شكل ٢٩٤ - ٢٩٥)

ترجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٤٧٠م وهي أيضاً تتبع طراز المباني المثلثة، فجدد الحائط الخارجى مثنى الشكل، يأخذ المدخل فيه شكل حدوة حصان عميقة تصل الحجرات الإضافية الخارجية إلى الصالة الوسطى. أما مركز الكنيسة فهو مثنى ويتكون من مجموعة من الدعامات المرصوفة بطريقة دائرية تحمل فوقها القبة تصل بين هذه الدعامات حلزانيا نصف دائرية تحيط لتصاع لكبر للمصلين بالإضافة إلى مجال المبنى، وتنتشر النوافذ أعلى هذه المشكولات أو الحنايا وأسفل القبة. تتخذ الصالات الجانبية التي تقع غرب المبنى الشكل الدائري أو البيضاوي وتنتهى بجنايا نصف دائرية وكلها حجرات تستخدم لأغراض دينية متعددة (مكتبة - قاعة اجتماعات).

### ٣- كنيسة سان سيرجيوس وباخوس في القسطنطينية (شكل ٢٩٦-٣٠٠)

ترجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٥٣٧م، ويعتبر هذا المبنى من المباني الدينية المشهورة بزخارفها المعمارية الفاتكة في الجمال. داخل سور مربع كبير نلاحظ التخطيط المثنى للكنيسة والذي يتخلله مجموعة من الحنايا النصف دائرية والمستطيلات الصغيرة. يتوسط المبنى الخارجى المثنى مبنى آخر أو مركز الكنيسة المثنى والذي تحوله الدعامات المبنية على حواف هذا المثنى والمقود التي تربط بينها إلى قاعدة (drum) دائرية تحمل القبة. يلاحظ أن الحنية الشرقية العميقة مضلعة للشكل، أما المدخل فهو عبارة عن صالتين مستطيلتين.

### ج- الكنائس أو المباني المربعة

إلى جانب المباني المركزية المثلثة والدائرية أحياناً تكون الصالة الرئيسية أو صالة المركز مربعة الشكل وتعلوها أيضاً قبة. وكان هناك طريقتان مألوفتان لدى المهندسين البيزنطيين لتحويل المبنى المربع إلى قبة:

### الطريقة الأولى: استخدام الـ Pendentives

حيث تقام عقود أعلى المبنى المربع تصل الأربعة أركان للمربع ثم يملأ الجزء الفارغ بينهما والذي يأخذ شكل المثلث المقلوب حتى يتحول المبنى من أعلى إلى الشكل الدائري الذي يسمح بوجود القبة.

وقد تطورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة دائرية أسفل القبة كهمزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة قليلة الارتفاع في البداية، ثم أصبحت أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل عن طريق فتح بعض النوافذ في هذه الحلقة.

وكان البناء عن طريق استخدام المقرنصات من أشهر طرق البناء البيزنطية. وما لا شك فيه أن الرومان عرفوا استخدام المقرنصات ولكن ليس على مبانى مربعة وإن وجدت أمثلة في أماكن صغيرة وأمثلة غير ضخمة. ولكن المعمارى البيزنطى طور استخدام المقرنصات وبرع في استخدامها بل أصبحت المباني ذات القباب المتعددة في المبنى الواحد من سمات العمارة البيزنطية وتعتبر كنيسة أياصوفيا أفضل مثال على ذلك.

### الطريقة الثانية: استخدام الـ Squinches

وهى طريقة لتحويل المبنى المربع إلى شكل مئمن ثم يعلو هذا الأخير قبة، وكانت عبارة عن بناء أربعة عقود صغيرة في أركان أو جوانب المبنى الأربعة فيتحول المبنى إلى أربعة جوانب مبنية بالعقود يملأ ما بين هذه الجوانب والتي أخذت شكل مئمن فارغ بعد ذلك بصفوف منتظمة تأخذ الشكل الدائري من أعلى أو يسهل وضع الشكل الدائري أو القبة للدائرية عليه بعد ذلك.

وتشير جميع الأدلة أن هذا التقليد شرقى من منطقة فارس حيث عثر على أقدم الأمثلة في "تصر نيروز آباد" والذي يرجع إلى القرن الثالث الميلادى وانتشر بعد ذلك فى الحضارة الساسانية. وهناك رأى آخر لـ Strzygowski يرجع استخدام الـ Squinches فى بادئ الأمر إلى منطقة أرمينيا حيث استخدمت العوارض الخشبية فى

الأركان فيتحول المبنى إلى الشكل المثلث ومنها انتقلت إلى بلاد فارس وإن كانت الأمثلة على ذلك متأخرة.

### ثالثاً: البازيليكا المقببة The Domed Basilica

من أفضل نتائج استخدام القبة هي امتزاجها مع النظام البازيليكي أو التخطيط البازيليكي. ويبدو أن الفكرة أول ما ظهرت كانت لدى آسيا الصغرى، حيث نجد في هذا الطراز الكنيسة طولية على الطراز البازيليكي مع إضافة القبة أو القبب على صالاتها. ومن أمثلة هذه المباني أو للكنائس:

#### ١- كنيسة سانت إيريني St. Irene في القسطنطينية

(شكل ٣٠١ - ٣٠٤)

وهي على الطراز البازيليكي الضخم، فالمدخل عبارة عن خمس فتحات ضخمة يفصل بين كل منها حائط ( Narthex ) ثم يأتي الد ( Esonarthex ) الذي يأخذ الشكل المستطيل ويعلوه السقف على شكل قبة ثم الد Nave أو الصالة الرئيسية المربعة الشكل التي يعلوها قبة ثم الهيكل والجزء المقدس الذي يحتوي على حنية مضلعة الشكل.

نلاحظ هنا استخدام المقرنصات أو العقود والد Pendentives لحمل القباب.

#### ٢- كنيسة آيا صوفيا St. Sophia (شكل ٣٠٥ - ٣١١)

بدأ الإمبراطور جستنيان في بناء هذه الكنيسة عام ٥٣٢م واستغرق بنائها حوالي خمس سنوات حيث تم افتتاحها رسمياً عام ٥٣٧م.

لم يشأ جستنيان أن يبني كنيسة على الطراز المألوف بل كان دائماً يميل إلى ابتكار الجديد. فكلف المهندسين المعماريين Isidoros of Miletus و Athemius of Tracies ببناء هذا الصرح الديني الضخم، وكلاهما من آسيا الصغرى وبعد ذلك دليلاً

واضحاً على مدى تقدم دارسى البناء فى آسيا الصغرى فى عهد جستنيان بحيث لم يعد هناك ما يدعو إلى استدعاء مهندسون من روما لإقامة المباني البيزنطية.

كان بناء كنيسة آيا صوفيا على الطراز البازيليكي المقيب أو الـ domed Basilica ويبلغ طول هذا المبنى الضخم ١٠٠ متر وارتفاع القبة ٥٥ متر أى أنها أعلى من قبة معبد الباتثيون، ويبلغ قطر القبة ٣٠ متر.

وتعتبر قبة كنيسة آيا صوفيا رائعة الجمال والتطور فى ذلك الوقت فقد كانت قبة ضخمة ليس لها مثل من قبل تبدو كأنها معلقة فى الهواء، وكان ذلك أمراً طبيعياً إلى حد بعيد فقد أصبح للمهندس البيزنطى القدرة والخبرة القديمة الواسعة والمعرفة لايتكار ما هو ملت وجديد.

ويصف لنا المؤرخ بروكوبيوس Procopius وهو أحد مؤرخى عصر جستنيان أنه من شدة إعجاب جستنيان بالمبنى لم يطلق عليه اسم أى من القديسين بل أطلق عليه اسم "الحكمة الإلهية أو المقسمة" St. Sophia.

غير أنه بعد حوالي عشر سنوات فقط من إقامة المبنى تصدع الجزء الشرقى من المبنى نتيجة حدوث هزة أرضية فى إسطنبول وسقط جزء كبير من القبة الضخمة فأمر جستنيان بإعادة بنائها مرة أخرى بحيث أصبحت أكثر ارتفاعاً من السابقة، وقام بتدعيم الأساسات التى ترسو عليها القبة وهذه هى القبة التى مازالت قائمة حتى الآن، والتى استطاعت أن تصمد لكافة الأحداث منذ بنائها.

وقد استمرت الكنيسة فى الإستخدام كمركز للدين المسيحى لفترة طويلة حتى دخول الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣م القسطنطينية فتحولت إلى مسجد حتى بداية القرن العشرين حيث تحول المبنى إلى متحف حتى الآن.

وقد جمعت كنيسة آيا صوفيا للعديد من الأفكار المعمارية التى كانت موجودة فى ذلك الوقت بل هى تعتبر قمة المعمار البيزنطى فى مجال البازيليكات.

فالكنيسة مستطيلة الشكل على الطراز البازيليكي بالإضافة إلى وجود القبة فى المنتصف على جزء مربع، إذن فهى كنيسة على الطراز Domed Basilica.

يتقدم المبنى إلى Atrium للضخم الأمامى المحاط بالـ Porticus من الثلاثة جوانب، ثم الـ Narthex والـ Esonarthex ثم الصالة الرئيسية Nave والصالات الجانبية الـ Aisles، ترسو فوق الصالة الرئيسية للقبة الضخمة التى تستند على مبنى



مربع مثلي، أو كلة عبارة عن دعامات ضخمة تحمل فوقها عقود كبيرة تحصر بينها المقرنصت أو الـ Pendentives التي تحمل قاعدة القبة.

وتستند القبة من الشرق والغرب على أوصاف أبواب ضخمة ترسو بدورها على عقود ودعامات سفلية تخفف الضغط على الحوائط.

القبة من الداخل مغطاة بطبقة من الرصاص لحمايتها من العوامل الجوية، وكما سبق أن وضعنا تفتح في أسفلها اللوافذ للإضاءة.

تقع العنسية في للشرق أيضاً وهي مضلعة الشكل في حين أن المعمودية في الجنوب.

ويوجد بالفناء درج يؤدي إلى الطابق العلوي المخصص للسيدات. أضيف لهذا المركز الديني بعد ذلك مجموعة من المباني الدينية الملحقة به والتي كانت تتصل بطريقة ما بالمبنى الرئيسي، فنجد مجموعة من الكنائس الصغيرة أو Chapels التي تحيط بالمبنى والعديد من الحجرات سواء كانت لرجال الدين أو لخدمة أغراض الصلاة.

وكان الاهتمام موجهاً نحو تجميل المبنى وزخرفته بدرجة كبيرة من الداخل وقد استغل جستان جميع إمكانيات الإمبراطورية لزخرفة وتزيين المبنى فجاءه كبير من الحوائط مغطى بالواح من الرخام بأنواع وألوان متعددة، كما زينت السقوف بمناظر رائعة من الفرسكو والفسيفساء وبالرغم أن معظم المناظر قد غطيت في العصر التركي بطبقات من الجبس ورسم فوقه زخارف هندسية والخط العربي إلا أن كثيراً من هذه الطبقات سقطت وظهرت المناظر القديمة أسفلها.

## رابعاً: التخطيط الصليبي

هناك مجموعة من الكنائس البيزنطية اتخذت الشكل الصليبي في تخطيطها الخارجي والصليب — كما أسلفنا القول — هو رمز مهم للديانة المسيحية.

ويتكون هذا التخطيط من منخل وفناء في معظم الأحيان، ثم صالة طويلة Nave وجناحين Aisles جانبيين متصلهما عن الصالة الوسطى الأعمدة. تنتهي هذه الأعمدة

بمسالة مستعرضة طويلة مستطيلة تمتد من الشمال إلى الجنوب يطلق عليها لفظ Transept، مع استمرار وجود الأعمدة أيضاً بداخلها التي تقسم كل ذراع منها إلى صالة ومطلي داخلية ولأزعر جانبية مع استمرار وجود الحنية الشرقية. ويكون للصليب حراً أحياناً أي بدون أي مباني محيطة به أو قد يحاط بمجموعة من المباني المختلفة حوله مثل كنيسة سان مارك في فينيسيا.

ويجب أن نسلوه أنه نظراً لقدسية هذا التخطيط المعماري فكثيراً ما كان يستخدم لتكريم الشهداء والقديسين، بحيث يوجد أسفل المكان المقدس Presbetry مقبرة للدفن Martyrium، أي أن للكنيسة كانت تجمع بين كونها مقبرة بالإضافة إلى كونها بازيليكاً على الطراز الصليبي.

وكما سبق القول فإن عصر جستنيان كان لمة في انطلاق العمارة البيزنطية وخاصة في استخدام القباب والمقرنصات بشكل مكثف، فنلاحظ في التخطيط الصليبي خمس قباب لتغطية سقف الكنيسة أو لأزعر للصليب الأربعة. ومن أمثلة هذا التخطيط:

كنيسة الرسل في القسطنطينية (شكل ٣١٢)

كنيسة سان مارك في فينيسيا (شكل ٣١٣-٣١٧)

كنيسة سان فرونت في فرنسا (شكل ٣١٨)

كنيسة سان جون في إيسوس (شكل ٣١٩)

وقد انتشر في الشرق خاصة طراز متطور عن الطراز البازيليكي الصليبي وهو الـ Trefoil. وهو نفس الطراز السابق للبازيليكي الصليبي ولكن نجد أن الصالات المكونة للـ Transepts في هذا الشكل تتحول إلى أنصاف دوائر أو ثلاثة محاريب كبيرة تأخذ شكل صليب.

وهذا الشكل معروف منذ العصر الروماني كما في Domos Augustana وأيضاً في Triclinum فيلا هادريان.

وقد استخدم في بداية الفن المسيحي في بناء أحواض التعميد والأضرحة ثم استخدم بعد ذلك في الكنائس الشرقية خاصة في فلسطين وسوريا ومصر والعراق وأيضاً في كنيسة بيت لحم. (شكل ٣٢٠)

وكانت هذه الحدايا الواسعة تساعد في حمل ثقل القبة التي تغطي الجزء المقدس هذا بالإضافة إلى أنه يعطى اتساع لمشاركة المصلين.

مما سبق يتضح أن الطراز الصليبي من أهم الطرز وأشهرها في بناء الكنائس ولكن يجب أن نلوه أنه بالرغم من التطور الذي حدث في العمارة البيزنطية وخاصة منذ عصر جستنيان إلا أننا نستطيع القول بأن العمارة البيزنطية عرفت بعض المدارس المحلية في أماكن متفرقة تشترك كلها في كثير من الصفات، ولكن حاول المهندسون أن يعطوا أو أن يضيفوا من شخصياتهم على هذه المباني فتوعدت أشكال المباني المعمارية، هذا بالإضافة إلى أن الحكومة المركزية لم تكن في معظم الأحيان من القوة بحيث تبسط نفوذها تماماً على الأقاليم المختلفة لا من الناحية السياسية ولا من الناحية الفنية مما أعطى الفرصة لكثير من المدارس والتطورات المحلية أن تنمو وتترعرع وإذا أضفنا إلى ذلك كله الخلافات الدينية المشهورة التي كانت قائمة في ذلك الوقت والتي كان لابد أن كان لها تأثير وإن كان غير مباشر على العمارة مثلاً وعلى الفرع الفن المختلفة.

ومنذ القرن السادس الميلادي عثر على مباني دينية أو كنائس دينية تتخذ أشكالاً أخرى - غير السابق الحديث عنها - فجد:

الـ Tetraconch : بحيث نجد في هذا الشكل الكنيسة عبارة عن أربعة أضلاع نصف دائرية بحيث يكون الضلع الذي يستخدم كمحراب أقل قليلاً في بعض الأحيان وفي مراحل متقدمة عن الأضلاع الثلاثة الباقية، كما في الكنيسة الصغيرة في تونس.

### خامساً: الكنائس ذات الطابع المختلط

أحياناً نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بوجود أكثر من طراز أو شكل معماري مختلط فيما بينها مثل اندماج الشكل الثماني مع الشكل الصليبي أو غيرها.

فجد في كنائس ما بعد القرن العاشر هذه الخاصة واضحة جداً وهذا أمر طبيعي فالمشاكل المعمارية كانت قد أزيلت معظمها ووصل التطور المعماري إلى درجة كبيرة، وظهر تمكن المهندسين، كل ذلك ساهم في تكوين أو بناء هذا النوع من الكنائس

الضخمة التي كانت تجمع أكثر من طراز من شكل واحد أو تخطيط واحد فكنيسة القديسة صوفيا في آسيا الصغرى تجمع بين الطراز البيزنطى والطراز الصليبي.

وتجمع كنيسة الرسل في سالونيك والتي ترجع إلى القرن الثالث عشر (شكل ٣٢١ ، ٣٢٢) تجمع ما بين الطراز المربع والبيزنطى. هذا بالإضافة إلى التطور الرائع في استخدام الأسقف المقببة والمقبة والمقرنصات وغيره بحيث لا نجد جزءاً من الكنيسة غير مغطى بطريقة متطورة.

أيضاً من أهم مميزات الكنائس فيما بعد القرن للعاشر الميلادى الزخارف الخارجية التي تزين الحوائط الخارجية من الكنيسة بالإضافة إلى الأكلان.

وهذه الزخارف كلها ذات تأثير شرقى من أرمينيا وإن كانت هذه الظاهرة لم تلق قبولاً كبيراً في القسطنطينية بل انتشرت خارجها بصورة واضحة وأصبحت مألوفة.

## أشكال الأسقف

كانت الكنائس تغطى في العادة بثلاثة طرز من السقوف:

سقف خشبي - سقف على شكل القبة - سقف على شكل قبة. (شكل ٣٢٣)

**السقف الخشبي:** كانت للكنائس تغطى فيه بموارض خشبية مأخوذة من جنوع الأشجار وكانت هذه الموارض ترتب على شكل مثلث رأسه إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل وكان هذا السقف يغطى فقط الصالة الوسطى، أما بالنسبة للصالات الجانبية فقد كانت الموارض الخشبية توضع بوضع مائل وهذا النوع من السقوف كان يستخدم غالباً في الغرب حيث تكثر الأشجار ولهذا فقد كان اقتصادياً في تكاليفه مقارنة بالطرازين الآخرين وهما القبة والقبة إلا أن هذا السقف - بالرغم من مزاياه الاقتصادية - كان له بعض العيوب:

كان اتساع المبنى محدداً بطول الموارض نفسها وبالتالي أدى إلى الحد من اتساع الصالة الوسطى بحيث لا تتجاوز ١٥ متراً. حقيقة أنهم توصلوا إلى إيصال الموارض طولياً وكذلك استخدموا سيقان الأشجار ذات الطول لهائل إلا أن هذا لم يحل مشكلة اتساع الصالة الوسطى تملأ بقي هذا الاتساع محدود.

كذلك أن عمل هذا السقف من الخشب كان يعرضه لعوامل التلف ومنها الحريق أو تسوس الأخشاب نفسها مما كان يؤدي إلى انهيار المبنى كله.

السقف على شكل قبة: هذا النوع له قدرة على التحمل أكثر كما أنه غير معرض للحريق إلا أنه يتطلب دعائم أقوى من النوع السابق وبالتالي يسبب ضيق المساحة الداخلية من الصالات.

بالنسبة للكنائس ذات الصلالة للوحدة فإن المشاكل التي كانت تقابل المهندس المعماري كانت ضئيلة فضغط القبة على الجدران الجانبية كان يقابله دعائم وملوها عتود وكانت تلك الدعائم والمعقود تحمل حافة القبة وهذا المراز من الأسقف استخدم خاصة في الشرق.

### تغطية الكنيسة بقبة ضخمة

كانت القبة (شكل ٢٢٤) فيما قبل تستند على دعائم ضخمة متصلة فيما بينها بواسطة عقود تحملها هذه الدعائم، ولذا فكانت القبة في الكنائس المسيحية الأولى تمثل تجارب آلاف السنين السابقة ففي السقف المخروطي الذي يعرف باسم كنز أتريوس Trespure of Atrius حيث كانت المساحة محدودة للغاية نظراً لاستخدامها قطع حجرية صغيرة موضوعة في صفوف مائلة إلى الدخول تدريجياً حتى يصلون إلى قمة المخروط.

ولقد تطورت شكل القبة واتخذت شكلها النهائي في المباني العمة من العالم الروماني ولعل من أجمل الأمثلة للقبة سقف معبد البانثيون حيث استندت القبة على حلقة دائرية واسعة استندت بدورها على عقود ومشكوات ذات شكل نصف مستدير أو نصف مربع.

من المعروف أن قطر قبة البانثيون بلغ ٤٣ متر وإن كانت القبة في العمارة الرومانية عنصراً ثانوياً إلا أنها في العمارة المسيحية أصبحت عنصراً متكاملاً في بقية أجزاء عمارة هذا المبنى أو ذلك، فأصبحت تتحكم في ضرورة وجود الدعائم أو الأعمدة وسك الجدران ومشكوات ودعائم أخرى ثانوية أو مصادرة.

وكان بناء القبة يتطلب حل مشاكل فنية كثيرة من أولها:

صلة المادة المستخدمة في البناء بالوزن نفسه بمعنى أن المادة الأقل ثقل تنتج قبة أكثر خفة لذلك كان بناء القبة من الأحجار سبب ضغط شديد على الجدران الحاملة لهذه القبة وبالتالي فقد كان يتطلب سمك أكبر في الدعامات وفي الجدران الحاملة للقبة، لذلك نَوَّع المهندسون في طريقة بناء القبة ذاتها فقد استخدموا أحياناً لبناء القبة قطع حجرية صغيرة مترابطة - بواسطة المونة - ولكنها مدعمة فيما بينها بصفوف من الطوب حتى يمكن أن تتماسك المجموعة كلها مع توزيع ضغط ثقل القبة فوق نقاط معينة.

وكان بناء القبة يتم بواسطة عناصر فخارية مثل استخدام أمفورات متداخلة الواحدة في الأخرى على شكل حلقات ملتصقة بواسطة المونة وهي بهذا تعطي القبة شكلاً أكثر انسيابية فيما تتطلب دعامات أقل سمك من السابقة نظراً لأن القبة في هذه الحالة تكون أخف وزناً من سابقتها.

وعلى ذلك فإن العناصر المعمارية المستخدمة في بناء القبة لابد وأن تتناسب مع ضغط القبة نفسها على قاعدة البناء وعلى أي الأحوال عندما يصبح سمك الجدران الجانبية غير كافٍ لتعمل ثقل أو ضغط لجأ المهندسون المعماريون إلى إضافة عناصر معمارية مختلفة لتقوية الجدران من الداخل والخارج حتى يمكنها تحمل ضغط القبة عليها.

ولمسي للقباب الرومانية فضل المهندسون استخدام عناصر معمارية من خارج الجدران موضوعة بطريقة مدرجة من أسفل حتى تصل في ارتفاعها تدريجياً إلى زاوية القبة من الخارج....

لما المهندسون المسيحيون قد فضلوا القبة بغلاف خارجي أو تركها بدون غلاف مع توقيتها بدعامات قوية مثلما في كنيسة للتديسة صوفيا في سالونيك وكذلك سانتا إيريني وسان سرجيوس وسانتا صوفيا في القسطنطينية.

وتكون مجموعة العقود التي تحمل القبة مع القبة نفسها وحدة واحدة ويجب أن ننوه هنا إلى الصعوبة التي قابلت المهندسين لتحويل المساحة المربعة أو المستطيلة أي ذات الزوايا المحددة إلى شكل دائري تستند عليه القبة.

في البداية حاول المهندسون وضع لوحة حجرية بارزة على شكل مثلث تقريباً في زوايا المربع أو المستطيل وبالتالي تحويله إلى شكل دائري كما في كنائس سوريا إلا أن القبة في هذه النماذج كانت مشوهة الشكل.

هناك طريقة أخرى أكثر تطوراً من الطريقة السابقة وهي بوضع عقود عند الزوايا لنفس الغرض أى لتحويل المربع إلى شكل دائرى مثلما ضريح قصر دكلديانوس وفى القصور الفارسية وفى كنيسة سان جيوفانى فى نابولى من القرن الخامس وكنائس سوريا والعراق والدير الأحمر فى مصر.

أما الطريقة المثلى لتحويل المربع إلى شكل دائرى فقد تمت عن طريق استخدام المقرنصات (عنصر معمارى مثلث الشكل مع قاعدة دائرية) وبالتالي حول الشكل المربع أو المستطيل إلى شكل مستدير.

ثم تطورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة كهزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة فى البداية قليلة الارتفاع ثم أصبحت بعد ذلك أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل.

هذه هى التطورات فى بناء القبة التى انتشرت سواء فى كنائس الشرق أو الغرب فى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فى الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الأعمدة والدعامات بالتناوب لكى تسند العقود التى تحمل القباء.

أحياناً كانت ولجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فى الواجهة بولية ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول على دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطولين مقصورات معدة ونظراً لأن للكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفصل للكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت مقوفاً إما بقباب أو قباب التى يسهل إرساءها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل فى الشرق كنائس النوع الثانى ولتقدم به الكنيسة المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة للكنائس المختلطة التى أصبحت من أهم مميزات أشكال للكنائس البيزنطية.

## الزخارف المعمارية

تميز الفن في القرن الخامس بالتأثيرات اليونانية للرومانية في المرحلة الأولى وهي تأثيرات كلاسيكية متأخرة. ثم أضيف إلى العمود رموز من المسيحية مثل الصليب. (شكل ٣٢٥، ٣٢٦)

للمرحلة الثانية منذ اتخاذ الدين المسيحي ديناً رسمياً إلى عصر جستنيان، وهي فترة ازدهار الفن البيزنطي والتبلي.

للمرحلة الثالثة بعد خلفاء جستنيان كانت بداية ضعف وتدهور في الفن وبعد ذلك تلى هذه الفترة فترة العصر الذهبي الثاني وهي فترة ازدهار مرة أخرى.

واتسمت المرحلة الثانية منذ عصر جستنيان بالاهتمام بالدين الجديد ونشره وتحول بعض المباني الوثنية إلى الكنائس أو نقل بعض أجزاء هذه المباني القديمة والتي على الطراز اليوناني والروماني وهي الكنائس الجديدة.

وكان الفنان يميل إلى تنفيذ ما ألفه وتعود عليه قروناً طويلة حيث كانت العناصر اليونانية الرومانية في بداية الفن البيزنطي لا تزال تعيش بداخله فكان ينفذها لأنه تعود عليها وإن كنا نلاحظ في هذه الفترة في النصف الثاني من القرن الخامس ونتيجة لرسوخ الدين الجديد أضاف الفنان إلى هذه العناصر القديمة بعض الرموز المسيحية ومن أشهرها الصليب فجاء العمود في تلك الفترة المبكرة يتكون أحياناً من قطعة واحدة رخامية أو من الطوب وقد يكون ملتصقاً بالحاق المستقل على شكل دعائم.

أما العمود في فترة جستنيان وهي الفترة التي وصلت فيها الإمبراطورية البيزنطية إلى أوج عظمتها كما كان الإمبراطور نفسه محباً للتطور والابتكار كما رأينا في كنيسة ليأصوفيا وسرجيوس وبافوس. وكبر دليل على تطور فن المعمار في هذه الفترة هو كيفية إبداع المهندسين في استخدام المقرنصات والقباب في تغطية المساحات المختلفة المربعة والمستطيلة والتي انتقلت بعد ذلك في عهد خلفائه إلى كافة أنحاء الإمبراطورية. وكان جستنيان من أكبر مشجعي الفنون عامة ليس فقط داخل العاصمة بل أيضاً شهد عصر جستنيان بناء العديد من الكنائس الرائعة الجمال مثل كنيسة سان فيستال St. Vitale في روما وسانت كاترين St. Katherine في سيناء، فالتجديدات



الثقيلة التي حدثت في القرن الخامس لا تقارن بما أحدثه جستنيان فلم يشهد الفن تطوراً كبيراً في فترة قصيرة مثلما حدث في النصف الأول من القرن السادس الميلادي فقد أرمسى جستنيان قواعد فنية جديدة استمرت حتى نهاية الفن البيزنطي، وكان لها تأثيراً كبيراً على الفن البيزنطي حتى القرن لثالث عشر الميلادي. فمن أشهر الابتكارات التي أضفها جستنيان على بدن العمود ثلويته بالفريسكو حيث يغطي العمود كله بشخصية دينية ملونة، أو كان ينحت مجموعة من الزخارف الهندسية اللولبية على شكل مربعات بداخلها صليب أو ارضى لورق الأكانثوس الملتوى والمتداخل أو ينقسم العمود إلى عدة أجزاء يأخذ كل جزء منها زخارف مختلفة مثل زخرفة الزجاج أو زخرفة نباتية ولولبية متنوعة.

ترجع أشهر التيجان إلى ما بعد القرن السادس حيث استمرار الشكل الكورنثي مكوناً من ثلاث أوراق مشجرة بارزة للخارج الصف الأول والثاني مسطح على تاج العمود والثالث هو البارز للخارج. وكانت أوراق الأكانثوس كلها مسطحة على بدن التاج وأصبحت تشبه الحروف أكثر من الشكل الكورنثي القديم وقد يتوسط هذه الأوراق الكورنثية ما يشبه البرعم الصغير.

## تيجان الأعمدة

كانت تيجان الأعمدة منتشرة في الفن البيزنطي ومتنوعة ونتيجة للتأثيرات المختلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية ولذلك جاء تنوع كبير جداً في أشكال التيجان على غير المؤلف في لفنون السابقة. (شكل ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠)  
بالنسبة للمرحلة الأولى كانت ورقة الأكانثوس Acanthos هي المهيمنة في تيجان الأعمدة وهذا تأثير تيجان الفن الروماني وقد استخدم في البداية نفس الشكل التاج الروماني، ثم بعد ذلك حدثت تطورات من أهمها:

- ١- في البداية سيطر التاج الروماني ولكن حدث اختلاف حيث أنه بدلاً من أن الثلاثة صفوف لورقة الـ Acanthos كانت مفتوحة للخارج فالآن أصبح الصف العلوي مفتوح للخارج والأسفل منه أقل والأسفل والأخير ملتصق تماماً ببدن التاج .

٢- ظهر شكل المروحة حيث تكون ورقة الـ Acanthos ملتصقة ببدن التاج تماماً.

٣- الأوراق التي كانت ملتصقة على التاج أيضاً نلاحظ ظهور برعم وهو التي تخرج منه ورقة الـ Acanthos. (شكل ٣٣١)

٤- ظهر شكل تاج يأخذ من أعلى شكل ورقة النخيل وهو خالص بمصر القبطية، مثلما نجد هذا الشكل في بلاد أخرى في الفن البيزنطي، وإن وجد يكون ذلك تأثيراً مصرياً.

٥- ظهرت به تيجان الجزء العلوى منها بصور حيوانات أو رموز مسيحية، والجزء السفلى عبارة عن ضفائر مجدولة ببعضها.

٦- ظهرت أيضاً تيجان لأوراق الـ Acanthos وكأنها تدفعها الرياح فتظهر بصورة ملتوية.

٧- بعد ذلك تجردت ورقة الـ Acanthos وتطورت إلى أن أصبحت بالحجم الصغير ملتوية أجزاء منها إلى الداخل بحيث أننا لو نظرنا إلى التاج نشعر بأنها مجموعة من القلوب المتتالية .

٨- استمر الفنان في تصغير ورقة الـ Acanthos فقسم التاج إلى أكثر من جزء فكان كل جزء يمثل أوراق نباتية بالتتابع مع أشكال أولية.

٩- تحفر فيها أشكال ورود وصلبان.

١٠- ظهرت به تيجان على شكل السلة سميت بتيجان السلة أو الـ Basket.

١١- ظهرت أوليات مختلفة تحفر فيها عقائد عنب.

### الجزء المحمول فوق الأعمدة Entablature

ظل الجزء الذى يعلو الأعمدة فى المباني المختلفة — سواء بيزنطية أو قبطية —

من الناحية المعمارية على حاله القديم دون تغير ملحوظ سواء فى الحمال Architrave

أو غيره من الأجزاء المعمارية المكونة للـ Entablature. (شكل ٣٣١)

## الأفاريز

وهي الأجزاء التي تعلو الأعمدة وقد زودت بزخارف نباتية أو حيوانية أو هندسية متنوعة، تحتمل كل نوع عناصر مختلفة مكونة له فمن أبرز العناصر النباتية التي استخدمت على الأفاريز أوراق الـ *Acanthos* الرومانية التي أضاف إليها الفنان بعد ذلك أوراق العنب وعناقيد العنب.

أضاف الفنان أحياناً على زخرفة الأفاريز بعض العناصر الجديدة التي صورها بطريقة خشنة خالية من الجمال بالعق كتمثيل الحيوانات حول الفروع النباتية وأوراق العنب كصباي حيث تأخذ العناصر الزخرفية النباتية لشكلاً لولبية متنوعة تحصر بداخلها حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهار والفراخ وأحياناً كانت تأخذ هذه اللوالب أو الخامات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ المتتابعة.

وإمعاناً في الزخارف الزائدة التي يتميز بها الفن المسيحي بوجه عام فلدينا مجموعة الأفاريز التي تتميز بزخارفها المتنوعة المتتابعة المختلفة مثل ورقة الـ *Acanthos* وورقة العنب المنحوت داخل دوائر متتالية بالإضافة إلى وجود أحد الرموز المسيحية كالصليب.

لما فيما يختص بالشكل الزخرفي الهندسية فلدينا أفاريز نحتت عليها لشكلاً هندسية مثمنة أو سداسية المضلاع أو مربعة احتوت بداخلها على زخارف نباتية مثل الزهرة أو احتوت على حيوان أو شكل آدمي أو صليب.

أحياناً كانت الوحدات الزخرفية المتباعدة الأشكال تصف رأسياً مثل الجدائل والمائندر والأزهار، أوراق الكروم وعناقيد العنب، وزخرفة البيضة والسهم الرومانية، اللؤلؤ والصلبان وكلها في النهاية تدبر عن روح الفنان المسيحي للتجريدية الزخرفية أو محاولة إضفاء هذه الروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة.

انصرفت أيضاً روح الفنان في ملئ الفراغات في المنحوتات بنشر الوحدات سواء البيزنطية أو القبطية حيث اهتم الفنان بنشر الوحدات الزخرفية النباتية أو الهندسية أو الحيوانية على السطح بأكمله.

### الواجهات المختلفة Pediment

لم تختلف الواجهات المثلثة في الفترة الأولى للفن المسيحي كثيراً عن مثيلاتها في المصور الكلاسيكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً بل لم يكن هو الشكل الوحيد الذي عرف في الفن البيزنطي.

ظهر شكل آخر انفرج فيه المثلث من أعلى وابتعدت الجوانب عن بعضها وحفر بين ضلعيه قوس نصف دائري صور عليه بعض المشاهد الأسطورية أو بعض للفروع النباتية، أما الواجهة نفسها فاحتت بهمض النباتات المعروفة مثل ورقة الـ Acanthos أو زخرفة البيضة والسهم Egg and dart والزهرة Rosette.

ثم ظهرت بعد ذلك الواجهة المكسوة وزخرفها الفنان بموضوعات متنوعة منحوتة أو بزخرفة الصدفلة التي تعتبر من الموضوعات الشائعة في الفن المسيحي بصفة عامة.

### المشكوات Niches

استخدمت المشكاة في العمارة المسيحية لغرض زخرفي أو ديني، وكان شكل المشكاة عبارة عن مستطيل غائر نصف إسطواني يحفه عمودان من الجانبين يتخذ من أعلى شكل نصف دائري أو واجهة مثلثة في منتصفها قوس نصف دائري ومثلثان جانبيين.

تعتبر زخرفة الصدفلة من أكثر الزخارف شيوعاً وانتشاراً أعلى المشكوات. وقد كانت تضاف إلى الصدفلة فيما بعد وفي عصور لاحقة زخارف نباتية متنوعة تحيط بها، بالإضافة إلى وجود الصليب في منتصفها.

إلى جانب زخرفة الصدفلة زخرفت المشكوات في أحيان كثيرة بأوراق نباتية مثل ورق الغار والعنبر، هذا بالإضافة إلى توسط بعض الموضوعات الأسطورية أعلى المشكوات كصورة إهدى حوريات البحر وهي تمتطي حيواناً بحرياً.

كما يتضح الأجاء الزخرفي الهندسي المبالغ فيه أعلى المشكوات والمتمثل في انتشار الزخارف الهندسية واللولبية والجدال، والتي يتخللها أحياناً إهدى الرموز المسيحية، هذا بالإضافة إلى توسط آنية الحياة أعلى بعض المشكوات والتي كانت من الموضوعات المحببة في الفن البيزنطي.

## مراجع الفصل الثامن

### ملاحم العمارة البيزنطية

- Grossmann, P., Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art Culture), Cairo, (1990)3-16.;
- Severin, H., Frühchristliche Skulptur und Malerei in Ägypten, PKG, Suppl., I, Beat Bernk , SF CH.Frunk Fort, (1977), pp.23-30.
- Kötting, Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Köln, (1965),26-26.;C.M. Kaufmann, Die Menasstadt und des Nationiheiligtum der altchristlichen Ägypter in der West – aleandrinischen. Wüste, 1,1 (1910)35-44.
- Grossmann, P., Abou Mina, Neunter Vorläufiger Bericht, kampagnen, (1977), MDAIK, 36 (1980),220-240.;
- Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons ,Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976),3-12, 45-52.;
- Henin, N.H., & Wuttman, M., Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, Le Caire, 2000, 5-8; P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karlsruhe, 2001, 10-19.
- Hirschfeld, Y., The early Byzantine monastery, BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT,94,1,2001,pp.312ff;
- Walthe, C.V., Roman Basilicas, CLASSICS IRELAND,1995 Volume 2, University College Dublin, Ireland, 11-20; Grossmann & Severin, Op-cit. (1982),30-33.
- Grossman, Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten, Glückstadt, (1982), 110-112
- Ward-Perkins, J.B., Studies in Roman and Early Christian Architecture, London, (1994), 447-468;
- Krautheimer, R., Three Christian Capitals: Topography and Politics, Berkeley and Los Angeles, (1983), 69-92;
- De Villard, M., Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 35-45.

- Deichmann, F.W., Studien zur Architektur Konstantinopols, Baden- Baden, 1956.
- Demus, O., The Church of San Marco in Venice, History, Architecture, Sculpture, Washington, 1960.
- Forsyth, G.H., The Monastery of St.Catherine at Mount Sinai, Dop, 22, 1968.
- Mango, C., The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents in the History of Art, Englewood N.J., 1972, 206 ff.
- Mango, C., Byzantine Architecture, New York, 1976.
- Hamilton, J.A., Byzantine Architecture and Decoration, London, 1934, revised ed. 1956.
- Simpson's History Architectural Development, vol. II, Early Christian Byzantine and Romanesque Architecture, by Cecil Stewart, London, 1954.
- Swift, E.H., The Roman Sources of Christian Art, New York, 1951.
- Ward Perkins, J.B., The Italian element in late Roman and early Mediaeval Architecture, Proceedings of the British Academy, XXXIII, 1947.
- BUTLER, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- EBERSOLT, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- MACDONALD, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.
- SCHNEIDER, A. M. Byzana – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler forschungen, VIII). Berlin, 1936.
- SETTON, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.

## الفصل التاسع

### التصوير الجدارى والفسيفساء

### فى الفن البيزنطى

#### أولاً: التصوير الجدارى فى الفن البيزنطى

تحدثنا فيما سبق عن صناعة الصور الجدارية عبر العصور وبصفة خاصة فى العصر الرومانى وبداية العصر المسيحى المبكر، بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الذى تم بين فن التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار استخدام اللون فى العمارة حتى فى أبسط صورة كطلاء الجدران أو كسوة القباب أو الأفاريز، يودى إلى طبيعة خاصة للشكل المعمارى، تعكس مفاهيم وأساليب خاصة بالبعد ونسب الأماكن المحددة بالجدران والأسقف وغيرها. كما أن تطور استخدام التصوير الجدارى بعد ذلك ولكب اختلاف المستوى الاقتصادى والاجتماعى للجماعات المسيحية الجديدة بما يخدم تطور عقيدتها وطقوسها، فقد تحول مفهوم طلاء الجدران من مجرد تغطية بسيطة للجدران والأسقف، إلى تصوير وحدت زخرفية بسيطة ثم معقدة، إلى تصوير موضوعات دينية واجتماعية ولخلاقية أسهمت فى بناء ثقافة مميزة لهذا العصر.

أيضاً كان للتصوير الجدارى فى هذا المجال إمكانيات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخرى، فهو إن فقد القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل العمارة، أو إبراز العمق والتجسود مثل النحت، إلا أنه كان يمتلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية والموضوعية فى إطار سهل ومبسط، ولجميع بين خصائص النحت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة للمحاكاة.

وقد أشرنا فيما سبق أهمية الصورة الجدارية في الفن القبطي ودورها في تنمية وتثبيت العقيدة في مصر، وهو الأمر الذي أدى إلى انتشار هذه النوعية من الفن في مصر بالمقارنة بولايات رومانية أخرى، فقد ولكب هذا الفن طبيعة المجتمع وظروفه الاقتصادية والمناخية وغيرها من الظروف التي ثبتت انتشار الصور الجدارية عن الفسيفساء مثلاً في مصر. ولكن من ناحية أخرى نجد أن للتصوير الجداري لم يكن منتشراً في الفن البيزنطي بنفس الصورة التي كان عليها في الفن القبطي، وربما يرجع ذلك لاختلاف الظروف الاقتصادية والاجتماعية وكذلك السياسية التي أسهمت في انتشار الفسيفساء في الفن البيزنطي على حساب الصور الجدارية.

وعلى الرغم من ذلك فقد كان فن الفسيفساء نموذجاً متطوراً وتكنولوجيا متبنية من الصورة الجدارية، فهما يؤثران بنفس التأثير على المشاهد الذي يتعامل مع اللوحة الفنية إما من الناحية الجمالية أو الدينية، لكن النتيجة النهائية كانت متشابهة إلى حد بعيد، وبالطبع كان معظم الفنانين الذين قاموا بتنفيذ قطع الفسيفساء قد قاموا برسم تلك اللوحات الجدارية في تصميمات خطية ملونة قبل تنفيذها بطريقة الفسيفساء.

ومن الصعب تحديد مراحل فنية تاريخية لمناقشة فن التصوير الجداري في العصر البيزنطي، وهو الأمر الذي يرجع إلى خصوصية هذه النوعية من الفنون والخاصة كما أشرنا إلى مفهوم محلي طبقاً للمكافآت والموارد المادية التي تحدد سبل انتشارها وازدهارها أو تدهورها، لذلك يفضل أن ينقل الفن البيزنطي برؤية جغرافية منفصلة حتى يولكب محطية الفن، مع الأخذ في الاعتبار أن هناك أساليب فنية أخذت طابع العالمية من ناحية التأثير والتأثر يجب ألا تغفل في المناقشة.

وفي الواقع فإن لتصوير الجداري في الفن البيزنطي فيما عدا ازدهاره في مصر، فقد انتشر في بعض المناطق الأخرى مثل سوريا، إيطاليا، وكبادوكيا أرمينيا، وشبه جزيرة البلقان، ثم تحول في تطور جديد في روسيا ويوغسلافيا فيما بعد القرن التاسع الميلادي.

### التصوير الجداري المسيحي في روما

مما لا شك فيه أن الصور الجدارية البيزنطية ذات الطابع الديني المبكر قد استوحت موضوعاتها من نوعين أساسيين، إما موضوعات مستوحاة من العهد القديم



(السترة) أو موضوعات مستوحاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلاً عن وجود جانب تأثري هام من قبل الديانت الوثنية لا يجب أن نخفله حيث كان له تأثير كبير في الموضوعات البيزنطية في الفترة المبكرة. أيضاً من أهم وسائل المعرفة والنقل كانت مستوحاة من (المخطوطات الموضحة بالرسوم)، حيث كانت وسيلة لمعرفة امتداد هذه التفسيرات، بالإضافة إلى صور الأيقونات التي كانت موجودة بالمباني الدينية كانت بمثابة مصدر إلهام للفنانين، لذلك نجد أن الرسم الجداري كان يتأثر إلى حد ما بتطور العقيدة وأسلوب ممارستها المختلفة من إقليم إلى آخر حسب ظروف المجتمع وثقافته. ولكن يجب الإشارة إلى أن هذا الأسلوب التصويري ليس هو الوحيد الذي كان متاحاً أمام الفنانين الممحيين، فمع مرور الوقت نجدهم قد اتبعوا لتصوير الواقع وأعملوا بعض الشيء النقل المنصوص، ونجد أن الأشكال قد صورت في صورة والعية تراكب الحياة المعاصرة، وفي تلك الأمثلة نلاحظ أن انتباه الفنان كان مركز على الشخصيات المصورة وكان الفنان لا يصور الكثير من الانتباه إلى الخلفيات، ويجب الأخذ في الاعتبار أنه يوجد اتجاه قوي قد وجه للرؤية وتصوير رموز الفن الممحي وهذا الاتجاه جاء في صورة واضحة عن غير المعتاد وطبق لهذا الأسلوب للمتحف فنجد الأسماك والطيور والحيوانات كان لها بريق عند تصويرها وذلك لكي ينقلوا بعض الأفكار العميقة إلى الناظر إليها فنجد على سبيل المثال (الطلووس) وهو يعد من الأمثلة الشائعة التي تم استخدامها وذلك لأنه كان حي جسده غير قابل للفساد وإن كان يرمز لشئ فهو يرمز إلى قيامة السيد المسيح من الأموات، وإيضاً استخدموا رمز الحمامة وهي تعد كرمز للسلام، ومن الأمثلة الأخرى أيضاً استخدام رمز (السمكة) وذلك لأن معناها في اللغة اليونانية (ixtus) وهي بمعنى السيد المسيح وذلك لأنها وردت في جملة يونانية ترجمتها: (السيد المسيح ابن الله المخلص).

نجد أن أمثلة الفن المسيحي الفخام، قد صورت على جدران مقابر روما وذلك للتصوير على مقصور على طبقة من الأفراد صغيرة نسبياً، ومن الملاحظ أن تلك الرسومات قد نفذها فنانون قليلو الخبرة وكانوا يعملوا على إبراز طاقاتهم بصورة كبيرة لكننا نجد هذه الرسومات تنقصها الجاذبية والبريق الفني، من خلال تصوير الأشخاص أو الحيوانات ونجد أن هؤلاء الفنانين قد عبروا عن أنفسهم بصورة واضحة وفي بعض الأحيان تكون تلك الرسومات جميلة.

من الموضوعات المصورة في المقابر الرومانية المبكرة في روما، نجد صورة السيدة العذراء والسيد المسيح في مقبرة (Via Nomentana) (شكل ٢٣٢) التي ترجع إلى القرن الرابع، ومن الملاحظ أن ملامح الوجه مصور بطريقة صارمة، ويوجد خلف السيدة العذراء بعض الأشكال من المحتمل أن تكون حروف أو رموز. أيضاً من كنيسة (القدّيس كليمنت) (San. Clement) (شكل ٢٣٣) في روما نجد رسم جداري للسيدة العذراء وهي تحمل السيد المسيح (شكل ٢٣٤)، والملامح هنا كانت أكثر تعبيراً ونعومة عن الرسم الماضي ونجد أن حول رأسها مصورة هالة من النور والتي لم تتواجد في الصورة الماضية.

بيّنا نجد ملامح مختلفة في صورة كنيسة (القدّيس إرمينت) (San. Ermente) ، حيث نلاحظ هنا ضخامة للتصوير فالسيدة العذراء مصورة بطريقة ضخمة جداً، وبجوارها شخصين من المحتمل أن يكونوا ملائكة أو اثنين من الرسل، والصورة ترجع إلى القرن الثامن الميلادي.

هناك رسم جداري من كنيسة السيدة العذراء الأثرية بروما St.Maria Antiqua وتصور للقدّيس اندراوس St. Andrew (شكل ٢٣٥) وهي ترجع إلى القرن السابع أو الثامن الميلادي، للقدّيس مصور على هيئة شخص كبير السن ، ويحمل اتجاهاً نحو الواقعية وذلك من حيث ظهور التعبيرات النفسية على الوجه وظهور التجاعيد بالوجه، وهو مصور بلحية وشعر طويل قليلاً، وعلى هيئة لفلسفة الكلاسيكيين.

وتجدر الإشارة هنا إلى مشاهد كثيرة من الإنجيل قد صورت على جدران الكنائس، ونجد أن الرسومات الجدارية أخذت تقلد الأيقونات في تلك الفترة بصورة دقيقة من حيث الموضوع والشخصيات المصورة والسمات العامة. وفي بعض الأحيان نجد الرسومات تتخذ خط التصوير الكلاسيكي، ولكن في أوقات أخرى نجد أنها تتخذ خطاً مغايراً تماماً وجديد يعبر عن واقعية شديدة، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على إبداع عقل الفنان نفسه وتصوير أسلوبه بصورة كاملة . ونتيجة لذلك نجد أن التصوير الجداري في روما قد تأثر بتأجهين أساسيين:

١. الاتجاه الأول : السائد بالأسلوب الكلاسيكي بصورة كبيرة وتصوير الأشخاص حسب الخطوط والمقاييس الكلاسيكية إلى حد بعيد وظهور بعض الرموز

الكلاسيكية بالكليسيية المسيحية، عدد كبير من الأشخاص صوروا على هيئة الفلاسفة الكلاسيكيين.

٢. الاتجاه الثاني: البعد التام عن المرحلة الكلاسيكية، والأنفلس في الواقعية، وظهر ادعاءات الفنانين أنفسهم لخلق اتجاه جديد في الرسم الجداري بعيد عن أى تأثير بساى مرحلة، وحتى إن كان يأتى هذا الاتجاه بصورة غير مثقفة ولكنه يعتبر إضافة جديدة لفن الرسم الجداري في تلك المرحلة التي يمر بها.

### التصوير الجداري في سوريا

صلت سوريا - التي تعد محطة هامة بين الشرق والغرب - على خط الأسلوبين السابقين وحقت تقدماً كبيراً قبل ظهور المسيحية وبصفة خاصة تلك الصور المرتبطة بالعقيدة اليهودية في دورأوروبوس التي ترجع إلى القرنين الثاني والثالث الميلادي، حيث كشف عن مجموعة من الرسوم الجدارية مرتبطة بالعقيدة اليهودية ومستوحاة من نصوص العهد القديم، وهى تمثل صور مختلفة من حياة بعض الأنبياء اليهود-و القصص الدينية المتعلقة بتطور العقيدة عبر العصور، ومن أشهر تلك العصور اضرحية أبراهيم، وفلك موسى، والفتيان الثلاثة في النار، وغيرها من الموضوعات الدينية.ولكن اهمية تلك الرسومات الجدارية في الفن المسيحي أنها كانت المقياس الذي تأثر به في الرسم الجداري المسيحي وبصفة خاصة المتعلقة بالصور الدينية وصور أنبياء العهد القديم ، كما أنه أثر من ناحية الأسلوب الفني في وضع قواعد لونية وخطية تستخدم في تصوير تلك المشاهد الدينية، نعرف على ذلك بصورة أكبر من خلال الفن الدينى. الذي يعد من أهم خصائص الفن البيزنطى.

من ناحية أخرى نجد أن الرسومات الجدارية ذات الطابع المسيحي في سوريا ترجع إلى فترات مبكرة، حيث نجد تلك الرسومات في كنيسة في (دورا Dura ) والتي ترجع إلى سنة ٢٥٠م (شكل ٣٣٦) ، وكان منظر الراعى الصالح الذى يبحث عن الغرور الضال ويضمه لبقية القطيع من أهم المشاهد الباقية، هذا بالإضافة إلى صور لبعض معجرات السيد المسيح.

نجد أن الأسلوب الفني لصور (السيد المسيح) في تلك الصورة المبكرة في سوريا جاءت مغايرة تماماً عما ظهر عند تصويره على جدران المقابر الرومانية المنحوتة،

لمن خصائص تلك المناظر المصورة على جدران كنيسة (Dura)، تصوير السيد المسيح بطريقة أمامية. المنظر المصور شامل كل التفاصيل، استخدم الألوان البراقة والملفتة للنظر، الصورة مليئة بالحياة ولها تأثير مباشر على المشاهد.

أيضاً في سوريا برز الأسلوب التصويري الأيقوني للمأخوذة من (الكتاب المقدس)، (شكل ٢٣٧) وتعد سوريا مدرسة متقدمة في هذا الفن منذ القرن الثالث الميلادي، ومن الأمثلة التي صورت مشاهد من (الإنجيل)، رسم جداري يرجع إلى كنيسة موجودة في (دورا Dura) في سوريا مصور عليها أحد مشاهد للكتاب المقدس ومعجزات السيد المسيح، حيث مصور في تلك المثال السيد المسيح يشفي المفلوج. كذلك يوجد في بعض الأقاليم السورية الغربية مواقع أثرية عثر فيها على بعض بقايا لوحات جدارية ولكن نعدّها لا تمثل شكلاً معيناً أو لها هدف معين حيث نجد بعضها مصور عليها صلبان والتي عرفت من هيرا Hira و(سامرا Sammara)، وبعض المناطق الأخرى في القرن الثامن والتاسع الميلادي.

كان للفن القنوي دوراً أيضاً في مصر البيزنطي فهو لم يندثر، ولجده موجود في سوريا في مصر بصحاري (Kuseir Amra) (قصور عمرة) في الفترة الواقعة بين (٢٧٤ - ٧٤٣م)، مما يعطي لنا بعض الأفكار عن سمات الفن التي كانت منتشرة في القرن الثامن الميلادي، ونجد حتى أنه في هذه الفترة انتشرت عناصر الفن الهلنستي قد انتشرت بصورة كبيرة وأصبحت هي المسيطرة على الفن بدلاً من الأسلوب الفارسي ومن أهم الأمثلة على تلك، لوحة جدارية من صحراء (Kuseir Amra) في سوريا، مصور عليها شكل نساء أي شكل سيدة وتلك اللوحة ترجع إلى سنة (٧٤٣ - ٧٤٤م). هكذا نجد أن الفن في سوريا قد اتخذ اتجاهات عديدة، واتبع أساليب فنية كثيرة ومتعددة، وأثرت فيه أيضاً حضارات كثيرة، فجدد التأثير الهلنستي واضحاً في الفن بسوريا من خلال تصوير الأشخاص وأساليب تصوير ملابسهم ووقتهم والخلفيات المعمارية والأشكال الحيوانية، وبعض التغيرات التي اكتسبتها الخلفيات، للوقعة الأمامية وأفراد المشهد الرئيسي اتخذوا حجماً كبيراً عن الأشخاص الثانوية. كذلك تألق في سوريا الاتجاه الزخرفي حيث ظهر بوضوح في المجمع اليهودي وفي الرسوم الجدارية المصورة به. كما كان للاتجاه الفارسي دوراً أساسياً في

الطابع الأسطوري وبعض التكريرات الفنية التي لعبت دوراً في تكوين الرسم الجداري السوري.

### التصوير الجداري في كبادوكيا Cappadocia

مما لا شك فيه أن المنطقة الشمالية الشرقية قد فقدت ندرا عظيما من بقايا الصور الجدارية التي تم إنجازها في فترة القرن الثامن والتاسع الميلادي نتيجة الاتجاه نحو تدمير الأيقونات في الفترة ما بين ٧٢٦-٨٤٣م، ولكن بقايا تلك الفترة قد وجدت في كبادوكيا Cappadocia، وهي مناطق حوت مجموعة من الأديرة الراهبية المتقدمة هناك، والتي أحتوت على مجموعة جدارية تعد من أهم وأروع الصور الجدارية في الفن البيزنطي على الإطلاق، وترجع أهمية تلك الرسوم الجدارية في أنها تسجل واقع ديني للممارسات العقائدية في تلك الفترة وبأسلوب واقعي ومحلية شديدة مغلفة بطابع الفن البيزنطي بصفة عامة. ومن الملاحظ إن فنانين تلك الفترة قدموا أعمالا مميزة مثل تحمل أيداعهم الذاتية التي تخدم الدير والمقيدة الممارسة فيه.

يرجع الرسم الجداري الراهبي الموجود في كبادوكيا إلى الفترة الواقعة بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر الميلادي، وهي رسومات عثر على أغلبها في الكنائس الصغيرة المبنية في الصخر، بالإضافة إلى مجموعات من هذه الرسومات الجدارية عثر عليها في الكنائس الكبيرة. ومن الواضح إن الديانة المسيحية قد تأثرت قليلاً بفترة حظر الأيقونات، ولكننا نجد أنه في المحيط الراهبي كان ضد ظهور هذه الفكرة، فقد كانت متخيفة (كبادوكيا) من المدن البعيدة عن المدن التي تأثرت بهذا الأمر الرسمي مما سمح لها بظهور الرسم الجداري به كما نجد إن نساك الأديرة في كبادوكيا، استمروا في تزيين كنائسهم من غير خوف، فقد خدم ذلك في حفظ الأعمال الدينية، وأغلبية الرسومات الجدارية تقريباً في حالة جيدة، وأدى ذلك إلى نبع صيغتهم، حيث إن دراسة الفن هناك يمكن أن تتم بدون إجراء رحلات استكشافية أو بدون مشاهدة الأصل. أقدم تلك الرسومات ترجع إلى القرن الثامن الميلادي، (شكل ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١) وهي لوحات مزخرفة بصورة تامة، وترجع إلى فترة سيادة الأيقونات وانتشارها في الكنائس. ومن الأمثلة على تلك الكنائس الموجودة في كبادوكيا، ذلك المثال من كنيسة جورمي Göreme في كبادوكيا، مصور على جدران تلك الكنيسة رسومات جدارية،

من المحتمل أنها نجت في فترة ازدهار الأيقونية في الديانة المسيحية حيث ترجع إلى القرن الثامن الميلادي.

ونجد إن فوق النساك الموجود في كبادوكيا منعكس تماماً من خلال اللوحات التي صورت، وجاء أسلوبهم في تصوير اللوحات غير مأثوف، حيث يصور عدة مشاهد مشكوك في صحتها أو مشاهد طويلة جداً، ويصور أيضاً حلقات معقدة من الأنجيل، وهذه المشاهد تتلو الواحدة الأخرى على هيئة أفريز، ونجد إن الرهبان حاولوا إن يصوروا معجزات أو مشاهد من الإنجيل بصورة واضحة وذلك لكي يفهمها المتعبدين، وكان ذلك هدفهم من تلك المشاهد، بالإضافة إلى أن هذه المشاهد كانت تخدم العقيدة المسيحية، فهي يمكن أن يفهمها أي مصلح بهذه الكنائس بدون أي عناء، لذلك نجدهم قد ركزوا على إخراج رسومات جدارية جميلة تصور أهم المشاهد التي وردت بالإنجيل، وتلك كانت وسيلة هامة لتزيين الجدران المحيطة بهم. ويوجد بعض الأمثلة المبكرة لذلك في العديد من المناطق مثل Kiliclar ، Peristrema Vally وهذه الأمثلة ترجع إلى منتصف القرن العاشر، وهي تعد من أفضل الأمثلة التي تصور لنا الديانة المسيحية، ونجد إن مجموعة كاملة منها لا تزال موجودة هناك وفي حالة جيدة، ونجدها تصور الأحداث الموجودة بالإنجيل بأسلوب روائي.

نجد ان للتصوير الجداري في كبادوكيا اتخذ اتجاهاً خاصاً، فنجد الرسم الجداري جاء بصورة مميزة من أي منطقة أخرى، فنجد ان اتجاهات الفنانين الذين قاموا بتصوير تلك اللوحات ورسمها، كانت تحت إشراف فكر ديني فقد كانوا يعملون تحت إشراف مجموعة من النساك. كما ظهر هذا الفن بوضوح وأزدهر في فترة ما بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر الميلادي ولم تؤثر حركة اللايقونية على الفن في هذه المنطقة ، وذلك لبعد كبادوكيا عن محيط تنفيذ هذا الحظر على الأيقونات، وأيضاً لأن نساك تلك الكنائس والأبيرة كانوا ضد هذه الفكرة، مما سمح لنا بمعرفة الفن في هذه الفترة حيث تأثرت للكثير من المدن الكبرى بهذه الحركة التي تتجه إلى منع الأيقونات.

## الرسم الجدارى فى آرمينيا وبعض المناطق الأخرى

كان لفن النساك دوراً بارزاً فى تطوير فن العالم البيزنطى، وكان هذا الفن ينتسب إلى آسيا الصغرى، فنجذ تأثيره قد تدخل إلى جنوب إيطاليا إلى حد أنه انتشر فى تزيين الكنائس الكبيرة بنفس النقوش التى زينت بها الكنائس الصغيرة لمبنية فى الصخر التى كانت منتشرة فى مناطق ظهور فن النساك، ونجد إن أسلوب التصوير الواقعى فى الرسم الجدارى قد انتشر فى سفيساء بلاد اليونان.

ونجد إن الاتجاه المعاكس لهذا التأثير هو الاتجاه إلى الطبيعية أكثر من الجوهريّة، ونرى ذلك واضحاً بصورة أكثر فى المخطوطات السورية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى، فنجد أنها كانت على اتصال وثيق بتلك المناطق الموجودة فى كبادوكيا. والأمثلة القليلة للرسومات الجدارية قد وجدت فى آرمينيا Armenia حيث نجدها قد أثبتت نفس الأسلوب ولكن الأسلوب المحلى ظهر بقوة وتطور فى القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلادى. وأصبح الاختلاف أكثر وضوحاً لأننا نجد الأرمنيين قد غيروا فى الأسلوب اليونانى فى كتابة الأسماء والنقوش والعلوين على الأشخاص والمشاهد. والأكثر أهمية من ذلك تلك الرسومات الجدارية الموجودة فى: Teko ، Thalish ، Ani ، Achthamar فقد يظهر من خلال الرسومات الجدارية لتلك الكنائس والتى ترجع إلى القرن الحادى عشر الميلادى أسلوباً جديداً فى الفن التصويرى يتم عن واقعية شديدة ومحاولة لتكوين مجموعة من الأساليب المختلفة والمختلطة فى أسلوب واحد، وتلك الرسومات يمكن العثور عليها فى كنيسة Tigrane Honentz فى (Ani) والتى ترجع لسنة ١٢١٥م (شكل ٢٤٢) وكذلك فى كنيسة St. Panteleimen فى مقدونيا وترجع إلى ١١٦٤م. (شكل ٣٤٣-٣٤٥).

ولدينا معلومات توضح إن الفنانين الأرمن قد عملوا لفترة فى سواهج فى مصر، لكن المعلومات التى توجد لدينا عن الفن فى آرمينيا فى العالم البيزنطى قليلة ولا توضح لنا خصائص ومميزات هذا الفن. ومن المعروف إن أسلوب النساك الأرمن فى الرسم الجدارى كان له بعض التأثيرات فى بلاد اليونان، ويوجد أمثلة على ذلك فى أماكن مختلفة التى ترجع إلى القرن الحادى عشر مثل (القبو الموجود فى Hosias Lukas).

## المرحلة الثانية من الفن البيزنطي

تبدأ المرحلة الثانية من الفن البيزنطي مع حلول القرن الثاني عشر الميلادي، حيث تطورت فيه الأشكال والأشخاص بصورة كبيرة، فنجد خصائص تلك المرحلة الفنية في مناطق عديدة مثل نيرز Nerez، مقدونيا Macdonia، روسيا Russia، Balkans البلقان، Yugoslavia يوغوسلافية، (شكل ٣٤٦-٣٥٠) حيث يتضح من خلال أعمالها الفنية أهم خصائص تلك النهضة الفنية الثانية للفن البيزنطي وتلك المميزات هي:

- استخدام أفكار جديدة في الفن والعمل على تصويرها.
- يتميز المشهد المصور بالرقّة واللينة في التصوير.
- تتميز للمشاهد المصورة أن يكون الهدف منها هو جهر المشهد نفسه.
- العمل على إظهار المشاعر الداخلية للأشخاص المصورين.
- بعض الرسوم الجدارية التي جاءت في القرن الخامس عشر الميلادي، كانت أيضاً غير واضحة، ولكنها مصورة بطريقة مميزة.
- أصبح الفن يتجه إلى الاتجاه الأكاديمي.
- تفرجت في تلك المرحلة الفنية طلائع وإبداعات الفنانين.
- عمل الفنانون عملوا على إبراز الضوء في المشاهد المصورة.
- استخدام الألوان الباردة في تنفيذ الرسوم الجدارية.
- بعض الأعمال التي نفذت كانت قد نفذت على أيدي معلمين يونانيين كان لهم اتصال بالعاصمة.

- طرأ على الأسلوب الفني تغيرات جديدة، نظراً لتناوله من يد فنان إلى آخر.
- نجد أن الفن قد طرأت عليه رقّة ونعومة من التصوير وهو بالشئ الجديد الذي تتميز به تلك المرحلة الفنية.
- تميز الفن أيضاً بالواقعية.
- أخذ الفن يتجه نحو الكلاسيكية والهيلينستية بصورة كبيرة.
- محاكاة قطع الموزايكو الذهبية، وذلك من خلال استخدام خلفيات صفراء اللون.
- بعض تصميمات الرسوم الجدارية كانت قد أخذت من قطع الفسيفساء.



## ثانياً: فن الفسيفساء البيزنطي

بالرغم من أن كلمة فسيفساء تطلق عامة سواء على زخرفة الأرضيات بمكعبات ملونة حجرية أو مرمرية أو تطلق أيضاً على زخارف الجدران المكونة من القطع الصغيرة الزجاجية والعجائن الملونة أو بعض الأحجار الكريمة مثل اللؤلؤ إلا أنه بالنسبة للفسيفساء البيزنطي فإننا نعني بذلك النوع الثاني فقط نظراً لأن النوع الأول الذي استخدم في زخرفة الأرضيات استخدم بكثرة في العصر اليوناني الروماني إلا أن استخدامه في العصر البيزنطي كان قليلاً للغاية.

ولاستقلال للفسيفساء إلى الجدران يرجع إلى القرنين الأول والثاني الميلاديين حيث عثر بمدينة بومبي على مشكوات مزينة بفسيفساء عبارة عن مكعبات زجاجية. ومنذ القرن الثالث زاد استخدام هذه النوعية من الفسيفساء في تغطية السقوف والجدران . ومنذ القرن الخامس أصبحت هذه النوعية من الفسيفساء هي العامل الفاصل في زخارف المساحات الواسعة من الجدران والسقوف واستمرت على هذا الملوال حتى القرون المتأخرة من العصر البيزنطي وعندما لم تعد هذه النوعية من الزخارف قادرة على مزيد من الابتكار عندئذ حلت الرسوم الجدارية Wall Painting محل الفسيفساء. طوال تلك القرون التي استخدم فيها الفسيفساء في الفن البيزنطي، كانت الموضوعات المستخدمة فيه ذات طابع ديني بحث لتحقيق عدة أهداف منها جعل تلك الكنائس لا تقل بهاءً ولا ثراءً عن المعابد الوثنية، ولتعميق التعاليم الدينية بالديانة المسيحية عن طريق وضع الصور المختلفة المأخوذة سواء من التوراة (العهد القديم) أو من الإنجيل (العهد الجديد) دون الحاجة إلى قراءتها، وعلى ذلك يستطيع المسيحيون متابعة هذه الطقوس بميولهم وآذانهم. أقدم الأمثلة على هذه النوعية من الفسيفساء موجودة في كنيسة الرسل بالقسطنطينية والتي ترجع إلى الفترة ما بين ٥٣٦ - ٥٤٦ م حيث مثل على جدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيح إلى جانب الهدف الرئيسي من استخدام الفسيفساء في تعليم الجهلاء من المسيحيين دقات الديانة المسيحية عن طريق هذه الصور. وهناك هدف آخر استخدم من أجله هذه الفسيفساء ألا وهو إيهال المشاهد بهذا الجمال الفنى المتضافر مع الأنشيد والتراثيل ومظهر القسوسة بملابسهم

النضاضة الراهية للتأثير على نفسية الممبحين. ولقد كان لهذا أكبر التأثير في القرن العاشر عندما جاء إلى القسطنطينية وفد من الروس الذين كانوا حتى هذه اللحظة وثنيين فكان لا يهأرهم بهذه المظاهر في كنيسة الرسل بالقسطنطينية الأثر في اقتباعهم المذهب الأرثوذكسى كنين رسمى للدولة الروسية.

وهكذا أصبحت الأجزاء الداخلية من الكنيسة مغطاة بالكامل بالفسيفساء الذى يصور إما الصور الشخصية للقديسين أو مشاهد من الإنجيل أو زخارف أخرى نوعية. وقد ساهمت فى ذلك تخطيطات الكنائس البيزنطية ذات الطابع المركزى بكل ما يصحبه من استخدام القباب والقباب حيث كانت مسطحات هذه القباب والقباب مكاناً مناسباً لتخطيطها بالفسيفساء ذى القطع الزجاجية والتي ينعكس عليها الأضواء بشكل يؤثر فى المناظر أكثر من استخدام هذا الفسيفساء لتغطية الكنائس ذات الطراز البازيليكي حيث توزع الأضواء فى أماكن محددة.

### الأسلوب الفنى

بالنسبة للأسلوب الفنى المستخدم فيه الفسيفساء البيزنطى يمكننا القول أن هناك ثلاثة عناصر فنية أثرت فى تكوين موضوعات هذه الفسيفساء هى: العنصر الهلينيستى ثم العنصر المريكالى (أى السامى) ثم العنصر الشرقى.

### العنصر الهلينيستى

بالنسبة للأسلوب الفنى الهلينيستى فإن هذا التأثير يبدو من خلال تدرج الألوان التى تعطى عمق فى المنظور والتي صورت المسيح كبطل من الأساطير اليونانية.

### العنصر المريكالى

يسببو من تصوير الشخصيات بالوضع الأمامى والتي تكتسب قدرتها على التأثير من استخدام الألوان الحية والأفكار الواقعية ومن التقابل عبر للتأثيرات المختلفة. فعلى سبيل المثال عند تصوير السيد المسيح صورة كملك قوى الرهبة ملتحى يتشابه فى مظهره مع صفات الألهة الكبرى الفارسية أو الآشورية، ومع سيادة هذا النوع الثانى من التأثير يمكننا القول أن عمق المنظور لا أثر له، فالصور منفردة والشخصيات الرئيسية

تكتسب طويلاً ملحوظاً بالنسبة للشخصيات الأخرى. أما في الموضوعات الأفقية فإن الشخصيات الهامة تصور في الوسط أما الثانوية فهي هامشية في جوانب الموضوع المصور.

### العنصر الشرقي

بالنسبة للعنصر الثالث في التأثيرات الفنية فيمكننا القول أنه يظهر بوضوح في الفسيفساء الزخرفي وليس المصور. ومثلما في كنيسة القديس Constanza أو في كنيسة الولاة الخارجة بمصر حيث يرى في حنية الكنيسة ثمانى نجوم مكونة شكل ثمانى وهو شكل مكرر في كل حنية. هذا للتأثير الشرقي يظهر أيضاً كخلفية خلوية للموضوعات المصورة وهي خلفيات ذات رموز دينية مثل منظر السحاب والماء والخراف فى بيئة نباتية وصورة العقاء. ولحسن الأمثلة على ذلك فسيفساء الحنية بكنيسة القديسان Cosmo and Damian بروما حيث يظهر السحاب والماء من الخلف والخراف من الأمام. وهذه العناصر الزخرفية ذات أصول من الدقة المازنية على أى الأحوال فإنه يرتبط بتلك العناصر التأثيرية الثلاث للفسيفساء البيزنطى ثلاث طرق:

### طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء

- الطريقة الأولى: هى اختيار مشهد واحد من الحدث يتسم بأهمية أكبر من المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهذه الطريقة مرتبطة بالتأثير الهلنستى.
- الطريقة الثانية: هى سرد المشاهد كلها المرتبطة بالحدث فى شكل متتابع وهذه الطريقة مرتبطة بالتراث السريانى حيث استخدم فى سوريا منذ القرن الثالث الميلادى.
- الطريقة الثالثة: فهى توسط مشهد معين من الحدث بحيث تحيطه كإطار له المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهى ذات أصول سامية.

## مراحل تطور الفسيفساء البيزنطي

الفسيفساء البيزنطي في المرحلة الأولى: (شكل ٣٥١ - ٣٦٤)

في العصر الأول كانت روما وإفينا وتسالونيكى من أهم المراكز، وقد بقيت في هذه المدن أعمال الفسيفساء حتى الآن. وتنقسم أعمال الفسيفساء إلى مجموعتين أساسيتين، إحداهما حيث كان الإحساس للكلاسيكي هو السائد، والآخر حيث الطابع البيزنطي أصبح هو السائد. وبين طرفي المجموعتين، هناك بطبيعة الحال بعض السمات الوسيطة، ويصبح الخط الفاصل بينهم غير مدرك تقريباً. وغالباً ما يكون التحول ناحية الروح البيزنطية في جزء من العمل، بينما يبعد عنه تماماً في جزء آخر. ويتضح ذلك من خلال مثال في كنيسة للقديس "فيتالي" في "إفينا"، حيث السيد المسيح في اللقبة ممثلاً في شخصية شابة بدون لحية مثل الفن الكلاسيكي، (شكل ٣٥١) بينما مجموعة رسومات "جستيان" و "ثيودورا" تنتمي تماماً للفن البيزنطي، ويدلون بذلك للتراث الشرقي أكثر من التراث الروماني. وعلمة، كانت العناصر الكلاسيكية القديمة متقدمة أكثر في روما عن أي مكان آخر.

وفي روما، يوجد أربع كنائس تضم زخارف ذات أهمية كبرى مثل "سانتا كوستانزا"، (شكل ٣٥٢) وهو مبنى مستدير، وهو أكثرهم إتقاناً، ولم يعد يبقى الفسيفساء الذي يزخرف اللقبة، نستعين في ذلك بالرسومات والوصف القديم لهم.

فقد كانت تعرض مشاهد من الإنجيل، أساساً من العهد القديم مُحاطة بنهر من الخارج. وقد رأى "ستريجيوفسكي" في هذه المشاهد للتأثير "المزداني" والذي يتضح من خلال وجود السمات الشرقية، ولكن التصميم والأيقونات ترجع إلى الفن الروماني.

والفسيفساء الباقية على القباب المحيطة بالدائرة يرجع أيضاً إلى الفن الروماني. وتنقسم القباب إلى ثمانية أجزاء، للشرقي الذي أصبح الآن فارغاً، والغربي المشغول بتصميمات هندسية بسيطة، والأجزاء المواجهة لها لهم نفس التصميم، وتزداد في الإتقان والجودة من الشرق إلى الغرب، حتى إن الشخصية المعقدة الموجودة على الصرح تزداد أهميتها بسبب الزخرفة. والعمل كله في أجود صوره، والألوان متناغمة ومصقولة، ولكنها باهتة. ومن صفات العصور الأولى الخلفية البيضاء، وبعد ذلك نرى الخلفية للزرقاء، وبعد ذلك استخدام اللون الذهبي. بدون تَغَيُّر، أما الخلفية البيضاء

والصيغة الرومانية في التصميمات تميل للتركيز على المنظر الكلاسيكي التقليدي للفيسفساء. والفيسفساء المستخدم في محارة للكوات التي في الحوايط الخارجية ذات طابع بيزنطي، لأنها لا تعرض فقط مشاهد مسيحية، ولكن الأشخاص ذو قامة طويلة ومطوكة، وذلك سمة من سمات الفن البيزنطي. بالإضافة إلى ذلك، تم استخدام القطع الخشبية أو الزجاجية أو الرخامية الذهبية بنقش أكبر لتكون أكثر إشراقاً. وقد شُيّنت هذه الأعمال بالفيسفساء بعد تلك التي كانت في القنطرة لأنهم ينتمون إلى القرن الخامس، وفي هذا التاريخ أصبح المبنى يُستخدم كمعمودية، وقد تم بعد ذلك ترميمها وإعادتها لما كانت عليه من قبل.

وتعرض قبة الفيسفساء في كنيسة للقديسة "سانتا بودينزيانا" السيد المسيح مُتَوَجَّاً بين القديسين بطرس وبولس، (شكل ٣٥٣، ٣٥٤) للذان يرأس كل منهما مجموعة من خمسة حواريين. وهناك أيضاً شخصيتان لسلاطين، واحدة على كل ناحية، لتصوير الكنيسة قبل تنويع القديس بطرس، والكنيسة قبل تنويع القديس بولس. ووراء الشخصيات تصميم معماري رائع، والذي يظهر كأنه نسخة من نموذج مخطوطي، مع أن المصدر الأساسي لهذه الخلفيات يوجد في مشاهد معمارية ولوحات جدارية من بومبي والإسكندرية. وهناك نموذج شبيه لبعض أعمال الفيسفساء بعد ذلك في كنيسة "مارجرس" في "سالونيك"، وكلاهما غنية في الروعة والجمال. والتصميم الموجود في "سانتا بودينزيانا"، هو أحد أبرع الأعمال التي حفظت حتى الآن في روما، فالتقنية في الجودة والألوان في كنيسة "مارجرس" في "سالونيك"، لا يتفوق عليها أي عمل آخر. فهي ذو أهمية خاصة، فمع أنها عانت من التخريب، إلا أنها لم تعان من الترميم الغير ملائم، متلما حدث في كل أعمال الفيسفساء في روما ورائها، وقد يرجع تاريخهم إلى حكم الإمبراطور ثيودوسيوس الأول.

وفي كنيسة "سانتا ماريا ماجيوري"، (شكل ٣٥٥-٣٥٦) يوجد لفيسفساء في الحنية في قوس النصر، وعلى مجموعة من الأعمدة، والتي تم وضعها في مستوى عالٍ في صحن الكنيسة والتكنيك المستخدم هو تكنيك إنطباعي، والخلفية بلون فاتح. وهذه من مميزات الأعمال الأولى ككل، وتعتبر هذه الفيسفساء قريبة للأسلوب القديم، وبالطبع كان هناك محاولة أكيدة لحفظ الطابع التصويري في الفن البومبي في البيئة الجديدة. لكن هناك ٤٢ لوحة منقوشة تبقى منها ٢٧. وكل المشاهد المُصَوَّرة من العهد القديم

معبرة وواضحة، وإنه لمن الغسرة أن توضع في مكان مرتفع للغاية لأنه من الصعب تقدير جمال هذه المشاهد. ويرجع تاريخها لما بين عامي ٤٣٢ و ٤٤٠، وهذا التاريخ هو أكثر للتواريخ ملائمة. ويحتبر الفسيفساء في قوس النصر أكثرها تذكارية، وهي مخصصة لتمجيد السيدة العذراء كحامية للكنيسة التي ينتمون إليها. وقد شيدها البابا "سيكستوس الثالث" (٤٣٢ - ٤٤٠م) ربما لإحيى ذكرى قرارات مجمع إفسسوس لرفض بدعة نسطور، والذي اعتبر السيدة العذراء مجرد لم للسيد المسيح، ولكن ليست أم الله. وقد حل المنصر الكلاسيكي لدرجة كبيرة في أعمال الفسيفساء والتصوير الداخلي مبنياً ميلاد طابع تجريدي، مُطْلَباً بذلك تَلَقُّ أكثر مما سبق. وقد تم إعادة الحنية في فسيفساء القرنين الرابع والخامس في عام ١٢٩٥م بواسطة "جاكوبو توريتي"، ويبدو الأصل ذو طابع تجريدي، مع وجود مخطوطات كبيرة على الجانبين، وهي كل ما تبقى من العمل الأصلي. ويرى "ستريجيوفسكي" هنا أيضاً للرؤية للمزدانية، ولكن لا يوجد شيء في الفسيفساء ينتهي إلى الفن الروماني. وقد حفظ أيضاً عمل تجريدي رمزي مشابه في قبة "القديس كليمنت"، والتي يرجع تاريخها إلى ١٢٩٩م، ولكنها تتبع الأصل في القرن الخامس لدرجة كبيرة.

ونجد الأسلوب البيزنطي متطوراً في الفسيفساء في كنيسة القديسان "قرمان وديميان"، (شكل ٢٥٧-٢٥٩) حيث يُصوِّر السيد المسيح في الوسط أمام خلفية سحب ذات ألوان نارية وشخصيات على الجانبين، وفيها نرى السيد المسيح مصوراً بلحية، والملابس ذات طابع بيزنطي والرووس والوجه مطوكة، والذي أصبح سمة من سمات الفن البيزنطي أولاً، ثم في لوحات "إل جريكو" بعد ذلك. وأسفل للتصميم الأصلي اثنا عشر خروف يرمزون إلى تلاميذ السيد المسيح يسبرون في موكب. واستخدمت الخراف كنموذج لعدد من تصميمات الفسيفساء بعد ذلك، وأيضاً استخدمت الصور الزيتية الجدارية، وأهمها الفسيفساء الموجود في كنيسة القديسة مريم في "تراسقير" في روما.

وتبقى عدة تصميمات من الفسيفساء من المصور الأولى في روما، ولكنها أقل روعة وأهمية عن الأربعة المذكورين. ومن بين الاعمال المتأثرة باللطيف البيزنطي يوجد مثال في كنيسة "القديس لورنس"، (شكل ٢٦٠) ولكن لم يكن للفنان متكاملاً في عمله لأن المظهر يبدو خشبي، وتحمل قبة للكنيسة الصغيرة للقديسين "روفين

وسيقودوس" في "اللاتيران" التي شُيِّتَت في القرن الرابع بتصميم "الكانثا" الشكلي، والتي تشبه الأصل الذي ملأ قبة كنيسة "سانتا ماريا ماجيوري". وقد كانت كنيسة القديسة "ساليا" أيضاً مزخرفة بإثقان، لكن نقوش للقرن الخامس على الحائط الغربي هو كل ما تبقى.. وكان أيضاً الفناء من نصيب كنيسة القديس بولس بدون الحوائط المشيدة في القرن الخامس، وقد تم تدميرها بسبب الحريق الكبير عام ١٨٢٣ مع أنه قد تم ترميم القسيساء مثل المبنى وذلك لإتباع الخطة الأصلية لتنفيذها بأدق ما يمكن.

وترجع معظم أعمال القسيساء في روما لتاريخ متأخر ما عدا قليل من القطع في معمودية "لاتيران"، والتي ترجع زخارفها إلى عام ٦٤١، بينما القسيساء الموجودة في كنيسة القديسة "أجنس" (شكل ٣٦١) بدون حوائط ترجع إلى ما بين عامي ٦٢٥ و ٦٣٨. وهنا يأخذ القديس حامي الكنيسة مكانه في المقدمة في وسط الحنية. وهم ذو تقفية دقيقة وطابع بيزنطسي. وقد نصب البابا "ثيودور صليب" في قبة كنيسة "سان رولونديو"، ويمثل للصليب الموجود غالباً ذلك الذي كان يدل على جبل الجلجلة، وكانت أعمال القسيساء لإحياء ذكرى تدمير الصليب بواسطة المسلمين. ويوجد في كنيسة القديس "ثيودور" بعض أعمال القسيساء التي لا تمثل أهمية، والتي يرجع تاريخها إلى عام ٥٥٠م.

### أعمال القسيساء في روما

ومع أن هذه القائمة تضم قليل مما كان موجوداً، إلا أن سلسلة أعمال القسيساء في روما مازالت تعطي إطباعاً جيداً، ولا يوجد ما هو موزع أكثر دقة من ناحية التاريخ أو التسليخ في الأسلوب في أي مكان آخر. والمركز الهام التالي هو "رافينا"، والتي تخبر ببعض الآثار الرائعة أكثر من أي شيء آخر في روما، وقد تم تنفيذ أعمال القسيساء على ثلاث مراحل متباعدة:

الأولى في ضريح "جالا بلاسيدا" (٣٨٨-٤٤٠م)، Mausoleum of Galla Placidia

الثانية "ثيودورية" (٤٩٣-٥٢٦)،

الثالثة "جاستيانية" (٥٢٧-٦٥٥)

وأكثر هذه الآثار روعة من العصر الأرل هو ضريح "جالا بلاسيدا"، (شكل ٣٦٢ - ٣٦٥) وهو مبنى صغير صليبي الشكل يتضمن زخارف غنية ذات أرضية زرقاء،

ويضفي ذلك جو جميل للمبنى. ومع أنه صغير، إلا أن الزخارف كاملة وناضجة أكثر من الأشياء المتبقية حتى الآن من العصور الأولى. وتبادل الشخصيات والتصميمات الزخرفية مع بعضها البعض، وكلاهما مساويين في التأثير. ويرى "ستريزجوفسكي" في العمل الزخرفي تأثير المناظر الطبيعية "المزدانية"، ويقرر "فان مارل" بصرامة أنه لا يوجد أي تأثير شرقي. وهذا العمل هو مثل حي للجدال على هذه الأعمال. ولكن غالباً ما يكون "فان مارل" صادفاً، لأنه قد يوجد تأثيرات أخرى، لأنه لا يوجد أي شيء لم يجرى من روما.

وينتمي إلى نفس الحقبة للفيضاة في قبة معمودة الأرثوذكس في "سان جيوفاني" في "تونت" (٦٤٠م) (كل ٣٦٦-٣٦٨). وهناك تصميمات معمارية رائعة في الجزء السفلي، يعلوها التلاميذ وفي الوسط المعمودية. وتكمن أهمية التصميمات المعمارية في أنها تبين تأثير المشاهد المعمارية للفن الإثريقي أو "ليومبي". ولكن موضوع الشمعدان يرجع إلى المتأثر بالنماذج "الساسانية"، مع أن التأثير جاء عن طريق سوريا، حيث استخدمت تلك الأشياء بكثرة فعلى سبيل المثال في الفيضاة في كنيسة الميلاد في بيت لحم، وبعد ذلك في قبة الصخرة في اورشليم (٦٩١م).

وفي الحقبة الثانية في "رافينا"، يوجد أعمال الفيضاة في القبة في معمودة "أرلين"، والمعروفة أيضاً بالقديسة مريم في "كوسميدين" (٥٢٠م)، (شكل ٣٦٩) ومشاهد للكتاب المقدس على حوائط كنيسة القديسة "أبولونيير نوفو" (٥٢٠م). وبشكل الأخير واحداً من أقدم ولكل التسلسلات من مشاهد العهد الجديد التي بقيت حتى الآن (شكل ٣٧٠-٣٧٣)، وتروي قصة حياة السيد المسيح بوضوح، ويتعبير رائع، وهنا تمتاز الأفكار الكلاسيكية والشرقية مرة أخرى. فالسيد المسيح المصور بالحية، من أصل شرقي، ويظهر ذلك في مشاهد آلام السيد المسيح، وهو أكبر من شخصيات أخرى لتتواءم مع الفكر الشرقي لتأكيد أهميتها. بينما النساء عند البئر ذات طابع قديم جداً، وفي مشاهد أخرى في حياة السيد المسيح يظهر بدون لحية. والموكب الجميل للقيسين على مستوى سفلى يرجع إلى الحقبة الثالثة؛ وهي الحقبة "الجسكتانية". فقد سُيِّنت بعد عام ٥٦١م، عندما أعيد تكريس الكنيسة كنيسة أرثوذكسية بدلاً من ملتجأ أريوسي.

لما في الحقبة الثالثة، فقد ظهر فن بيزنطي حقيقي، كنيسة "سان فينالي" تُعتبر من أحسن الكنائس البيزنطية حقاً، وبها زخارف من الفيضاة تُعبّر بشكل صادق عن الفن



البيزنطي (شكل ٣٧٤ - ٣٨٠). حتى لو بتطيل الأسلوب قد نجد بعض العناصر الشرقية والكلاسيكية. فالحنية الأسلمية في كنيسة "سان فيتالي" (٥٢٦-٥٤٧م) ذات تصميم رائع وتُبين السيد المسيح متوجاً في السماء. والمعالجة هنا مثالية وطبيعية والألوان نقية وجميلة. مع أنه يوجد على جفتي الجزء المخصص للكهنة القائمين على القداس، والتي تتضمن لوحات الإمبراطور جستنيان وثيودورا وحاشيتهما، إلا أن هذه الفكرة شرقية جداً. وهذه المعالجة واقعية للغاية أكثر منها مثالية، فالألوان ثقيلة ومُعَبَّرَة، تتضح في تفاصيل الملابس وكذلك تاج "ثيودورا"، أما خامات ملابس الحاشية فهي فارسية.

والفيسفساء في حنية كنيسة القديسة "أبرلونير" في "كلان" (٥٣٥-٥٤٩م) تبين تمثيل رمزي للتجلي ويرمز الصليب الكبير في المنتصف إلى السيد المسيح المتجلي، أما الثلاثة خراف بجانب الصليب فيرمزون لثلاثة من التلاميذ الذين شهدوا هذا المشهد (شكل ٣٨١). وينتمي هذا النوع من الرمزية إلى العالم السامى. وشاعاً ما جاء ذلك إلى إيطاليا من سوريا بجانب الإيمان المسيحي. ومع أن الرمزية شرقية الطبع، إلا أن المعالجة مثالية أكثر، والورود الجميلة في الخلفية والألوان الزاهية تهدد بهذا الفيسفساء بعيداً عن الطابع الشرقي، فهو حقاً من أكثر الأعمال نجاحاً من ناحية الزخارف.

أما عن باقي أصال الفيسفساء في "لابلينا"، فهي أقل أهمية، وقد تأخذ جزءاً مُختصراً. فهي تتضمن قصر رئيس الأساقفة، وهو عمل جيد مع أنه قد تم ترميمه. وبعض القطع في كنيسة "توتي سانتى" وقها من الفيسفساء في كنيسة "سان ميشيل" في "أريجيزيلو"، والتي تم نقلها إلى متحف القيصر "أريديك" في برلين أولخر للقرن العشرين. والسيد المسيح هنا صور بدون لحية، ولكن الأسلوب هنا شرقي. وقد تم ترميمها وأضيف مؤخراً بعض الشخصيات.

ويوجد في أماكن أخرى في إيطاليا أعمال الفيسفساء التي تنتمي إلى الحقبة المبكرة، ففي معمودية "سوتر" في "أبولي" نجد أجزاء من التصميمات الزخرفية الرائعة بالتقليد القديم، ويرجع تاريخ هذا العمل إلى ما بين عامي ٤٧٠ و ٤٩٠م. وهذا العمل ليس مثلاً أعمال أخرى معاصرة من الجنوب، ومن المرجح أنه تم عملها بواسطة الفنانين المحليين. ومع أن ذلك ليس في إيطاليا بذاتها، فيجب أن نذكر أيضاً "باريززو"، لأن أعمال الفيسفساء في الحنية ذات جودة عالية حقاً. فالسيد المسيح يظهر كشخصية

غير ملتحية، ولكن توجد عناصر شرقية. وأكثر ما يثير الاهتمام هو الأهمية الكبيرة المخصصة للسيدة العذراء، والتي تملأ هنا - ولأول مرة - مكاناً أساسياً في وسط القبة، وترجع هذه الفسيفساء إلى ما بين عامي ٥٣٠ و ٥٣٥م. (شكل ٣٨٢-٣٨٣)

أما أعمال الفسيفساء الصغيرة في كنيسة القديس "أكيولينو" الصغيرة الموجودة في كنيسة القديس "لورينزو" في ميلانو، (شكل ٣٨٤-٣٨٥) فيرجع تاريخها إلى ما بين عامي ٣٣٥ و ٣٩٧م. وهي من أوائل الأعمال في إيطاليا، ذو الطابع القديم. وتلفت هذه الصورة من أعمال الفسيفساء في الحقبة المبكرة النظر إلى التكخل التدريجي للعصر الشرقي، وبخاصة الأعمال المتأثرة بالأيقونات مثل السيد المسيح الملتحي. ولكن بالإضافة إلى ذلك تمت تغييرات ملموسة، وأيضاً تطورت الشخصية إلى شخصية مصقولة أكثر.

وإذا كانت سوريا هي المسئول الأساسي عن ظهور السمات الشرقية في الزخرفة أو الأيقونات، فقد كانت العاصمة الجديدة للعالم البيزنطي القسطنطينية هي المسئول الأول عن الأفكار الجديدة في الأسلوب. وللأسف، فلينا نتتبع هذه التطورات في العاصمة في الأعمال على نطاق ضيق، لأنه لم يعد يتبقى أي آثار من الحجم الكبير المرصعة بالفسيفساء أو باللوحات الزيتية. ولكن من ناحية أخرى في "ساليونيك"، فهناك الكثير الجدير بالملاحظة. وغالباً، فإن أعمال الفسيفساء هناك تعطي فكرة أوضح بما تم عمله في القسطنطينية أكثر من مثيلاتها في إيطاليا. والتذكير في كل حالة دقيق جداً، وبين أن أعظم الحرفيين قد تم إستخدامهم، فالقطع الخشبية والزجاجية والرخامية تظهر في تدرج دقيق، ومُشَيِّدة بمهارة أكثر من المعتاد في إيطاليا، وتمتزج بالألوان بمهارة جيدة، وقد تم الإهتمام أكثر بالظلال.

### فسيفساء سالونيكى

وتعتبر الأعمال المرصعة بالفسيفساء في "ساليونيك" من التصميمات المعمارية في أسطوانة القبة في كنيسة "مارجرس". (شكل ٣٨٦) ويرجع تاريخها تقريباً إلى أواخر القرن الرابع، ومرة أخرى نرى إستخدام المشاهد المعمارية من الفن "الرومي" مثل التي رأيناها في "رافينا"، وفي أماكن أخرى والتي ظهرت مرة أخرى بتأثير رفيع بعد ذلك

في دمشق. الألوان مُستخدمة بِلُفتان شديدة، وأعمال الفسيفساء في المبنى من أحسن وأدق ما بقي حتى الآن. ويغلب عليها الطابع الكلاسيكي ولكن بشكل مختلف.

وإلى القرن للخاص نرجع بعض أعمال الفسيفساء التي اكتشفت في عام ١٩٢١ في كنيسة القديس "هوميوس داود" الصغيرة، (شكل ٣٨٧) حيث تظهر رؤية حزقيال النبوي. وهي ذات أسلوب قديم، وتُبين السيد المسيح بدون لحية، والأعمال في اللوكت التي في الحائط في "سانتا كوستانزا" في روما لا تختلف عن ذلك كثيراً.

ومن الأعمال الرمزية الهامة تلك التي توجد في كنيسة القديس "ديميتريوس"، وأحسن هذه الأعمال التي تُبين شكل القديس نفسه وهو يقف بين مُتبرّعي الكنيسة. وهي ممثلة على العمود الشمالي للقباب مع معظم أعمال الفسيفساء في الكنيسة، والتي يرجع تاريخها إلى القرن السابع. (شكل ٣٨٨ - ٣٩١) وتوجد تصميمات مماثلة على الواجهات الأخرى للعمود، وأيضاً على العمود المولج للحنية. وهذه الأعمال من أكمل ما تبقى من هذا العصر، فهي تبين إدماج كامل بين العناصر الإغريقية والشرقية، أما الخطوط الأساسية البسيطة والدقيقة فهي ترجع إلى الفن البيزنطي. ومع أن التصميمات الموجودة على الحوائط في الوسط، وفي الجوانب ليست بارعة بالقدر الكافي، إلا أنها تثير اهتمام تاريخي خاص. وقد دمرها الحريق عام ١٩١٧، والذي أودى بالجزء الإسلامي من الكنيسة. وقد تم ترميم المبنى، ولكن تبقى هذه الأعمال المُرمّنة بالفسيفساء مُسجلة فقط في الصور والمخطوطات.

وتوجد بعض الأعمال المرسمة بالفسيفساء من هذا العصر محفوظة في أماكن بعيدة؛ أهمها تلك الموجودة في دير سانت كاترين في جبل سيناء، ممثلاً في منظر التجلسي. (شكل ٣٩٢) وهذا الأثر الذي لا نطم عنه إلا القليل فهو ذو جودة عالية، وذو شأن كبير في صناعة الأيقونات، وغالباً ما يرجع تاريخها إلى عام ٥٦٥ م. وأما أعمال الفسيفساء على حنية كنيسة في "شيتي" بقرب "لارناسا" في قبرص، (شكل ٣٩٣) فهي تُبين السيدة العذراء والطفل بين رؤساء الملائكة. وفي هذا العمل نجد التنكيك الدقيق والتصميم، وإنه لمن المدهش أن نجد عمل ذا جودة عالية في أماكن بعيدة مثل تلك الأماكن.

ولا زال تاريخ هذه الأعمال موضع جدال، إلا أننا نميل إلى تاريخ هذه الأعمال في "تشيبي"، في القرن السابع، ولما التي في "بفاجيا كلفكاليا" فترجع للقرن السادس الميلادي.

### الفسيساء وحركة تحطيم الأيقونات (المرحلة الوسطي)

ومع أن حركة تحطيم الصور دامت لأكثر من قرن، من عام ٧٢٦ إلى ٨٤٣، فإنه لمن المدهش صعوبة تمييز الأعمال التي قد تم عملها بعد هذه الفترة مباشرة، من تلك التي تم عملها قبل تلك الفترة. فالتحريم القاسي الذي تم ممارسته على الفن التصويري أثناء تلك الفترة هو الذي تسبب في هذه الصعوبة. وربما كان التغيير مستحيلاً في الأيقرة البعيدة، والتي ما زال الفن فيها بدتياً

ومن أحسن قطع الفسيساء تلك في قبة الصخرة في أورشلين وكذلك تلك الموجودة في المسجد العظيم في دمشق، (شكل ٣٩٤) والذي شيده الخليفة الوليد عام ٧١٥، ويحتويان من الآثار التابعة لحركة تحطيم الصور. فالفسيساء في قبة الصخرة ذات زخرفة ومنهجية عالية بتأثير إغريقي وفارسي مترجان معاً. وفي دمشق بالإضافة إلى العمل المماثل لما هو موجود في أورشلين، فيوجد هناك تصميمات كبيرة مكونة من أشجار وعناصر معمارية. وترتفع صفوف الأعمدة والبازيليك والأبراج والشرفات والكوات التي في الحائط واحدة فوق الأخرى وكأنها مدينة على جبل في إيطاليا.

ورغم أن كنائس العالم البيزنطي تحتوي على واحد أو اثنين من الأعمال المرصعة بالفسيساء في هذه الفترة مثل قبة كنيسة القديسة إيريني في القسطنطينية، حيث يوجد صليب عادي، ولكنه متناسب في الحجم، وهو مؤثر جداً وخلفيته ذهبية. ويوجد أيضاً صليب مماثل، والذي تم استبداله بتمثال للسيدة العذراء في كنيسة "سانتا صوفيا" في "تسالونيك". وقد شيده الإمبراطور قسطنطين السادس والإمبراطورة إيريني والأمسقف ثيوفيلس أسقف نيقية في عام ٧٨٧. وقد تركت الحروف الأولى من أسماء هؤلاء بعدما تم استبدال الصليب بتمثال السيدة العذراء، بعدما زال الخطر الذي كان مستلماً في حركة تحطيم الصور. وكان هناك صليب مماثل في قبة كنيسة التجلي في نيقية، والذي تم استبداله أيضاً بتمثال بالحجم الكبير للسيدة العذراء.

## المرحلة الثانية

وسمع أن الحظر ضد هذه المعتقدات الدينية كان مفروضاً في القسطنطينية، وفي مراكز أخرى أكثر أهمية، فقد تم تجاهله في أماكن أخرى بعيدة، وعندما يبدأ الحديث عن صور الحائط الزيتية، فسوف نذكر الكثير عن العمل الشكلي الذي تم تنفيذه في هذا الوقت.

ويلي ذلك تاريخياً الفتحة الهلالية الموجودة على باب الشرفة الجنوبية، وفيها السيدة العذراء بين "جستيان" و"سطلطين". ويُرجع "وليمور" تاريخها إلى وقت "بازيل الثاني" (٩٨٦-٩٩٤)، ولكن "موري" يقول أنها ترجع إلى عصر "بازيل الأول" (٨٦٧-٨٨٦). ومن وجهة نظر الأسلوب المُستخدم، فهي ترجع إلى تاريخ بعد تلك الفترة. ويرجع تاريخ اللوحين الزجاجيين في البهو والذي يسميه "وليمور" "لزو" و"لوحى يوحنا، إلى ما بين ١٠٤٢ و ١٠٥٧ و ١١٢٠. والعمل مزخرف ولكن ليس ذو جودة فنية عالية. فهو يصور للسيد المسيح على العرش بين أمه العذراء ويوحنا المعمدان في الحائط الأوسط في البهو الجنوبي. وهو ليس مؤرخاً عن طريق الكتابة أو بأي أدلة أخرى، مثل ألواح "لزو" ويوحنا. وعموماً فهي تشبه عمل في "كاريه كامي" (١٣١٥-١٣٢٠) لذا نقترح إرجاعها إلى القرن الرابع عشر. ولكن مع تقدم الأبحاث في الرسم الزيتي في العصر البيزنطي، نجد أنه يصبح من الواضح أكثر وجود نهضة حقيقة في القرن الثاني عشر، وأنه كان هناك تطور لا ينتهي لإسلوب جديد منذ حوالي عام ١١٣٠. ومن هذا المنظور، نعتقد أنه يرجع تاريخ ألواح السيد للمسيح على عرشه بين السيدة العذراء ويوحنا المعمدان في كنيسة سلفنا صوفيا إلى منتصف القرن الثاني عشر، (شكل ٣٩٥-٣٩٨) وأنها تمثل واحدة من أوائل التجارب بهذا الأسلوب الجديد. على أي حال، فإنه عمل ذو جمال نادر، ومن أجل الأعمال البيزنطية المرصعة بالفسيفساء. ويلي هذه الأعمال المرصعة بالفسيفساء في الأهمية من الناحية التاريخية خارج القسطنطينية وروما، تلك الموجودة في دير "موسيس لوكاس" (شكل ٣٩٩-٤٠١) ليس بعيداً عن "دلفي" في اليونان، والتي يرجع تاريخها إلى بدايات القرن الحادي عشر. وأجمل عمل هو ذلك الموجود على قناطر الكنيسة، وهي مشاهد من دورة الآلام في العمر المؤدي إلى صحن الكنيسة، ولكنها غير متقنة، وهي ذات أهمية كبيرة في علم

الأيقونات. ولكن مع أن العمل متكامل من الناحية التقنية، إلا أنه ذو طابع كهنوتي بدائي، ذلك الطابع المتصل بالأديرة أكثر من العاصمة، وقد يتباين مع الأعمال الأكثر رقة في "دلفني" بجانب أيقينا حيث الأسلوب القسطنطيني الأنيق الدقيق، وتتميز الشخصيات والمشاهد هنا بالجمال الكلاسيكي، ومع أن كثير منها اختفى الآن إلا أنها ذات تأثير قوى على المشاهد. وفي الحقيقة تعتبر الأعمال المرصعة بالفسيفساء في "دلفني" من كمال الآثار الموجودة في هذا العصر. فمظهر الصليب نموذجي، والأكثر تأثيراً هو منظر السيد المسيح الذي يهيم في الكنيسة من مركز القبة. وهنا نجد أن لوحاتية الشرقية هي التي تلعب دوراً هاماً أكثر من الكلاسيكية التقليدية فهو واحد من أكثر المناظر غوضاً، وفي نفس الوقت أكثرها تأثيراً عن السيد المسيح من أي ما أنتجه الفن المسيحي. والأعمال في "دلفني" كلها يرجع تاريخها إلى عام ١١٠٠. (شكل ٤٠٢-٤٠٣)

ويبقى عمل زخرفي آخر هام، ولكنه مجزأ في كنيسة "نيا موني" (شكل ٤٠٤) في جزيرة كيو، والعمل ذو جودة عالية، والأسلوب قريب من التعبيرية الموجودة في كنيسة "موسيس لوكاس" أكثر من قربه إلى الكلاسيكية التقليدية في "دلفني"، وقد تم تخليص اللوحات المرصعة بالفسيفساء قريباً من التراب الذي تراكم عليهم عبر القرون. فهو يرجع تاريخهم إلى ما بين عامي ١٠٤٢ و ١٠٥٦. ومن نفس الحقبة يوجد لوحات الفسيفساء في كنيسة القديمة "صوفيا". وفي "كييف" في روسيا، والتي يرجع تاريخها إلى ١٠٣٧ و ١٠٦١. (شكل ٤٠٥-٤٠٦) ومع أنها لوحات محلية، إلا أنها غالباً ما ترجع إلى الحرفيين اليونانيين أكثر من ذويهم الروس. ومن ناحية أخرى، فإن الحرفيين الروس الذين تعلموا على أيدي اليونانيين الذين عملوا في كنيسة القديمة "صوفيا" كانوا مسئولين عن لوحات فسيفساء أخرى في نفس البلدة، وجدير بالذكر فإنه يوجد بعض من هذه اللوحات في كنيسة الملاك ميخائيل، والتي يرجع تاريخها إلى عام ١١٠٨.

وبعداً عن الأراضي البيزنطية، توجد أعمال أكثر أهمية في "صقلية"، لأن جودتها أكثر بكثير من تلك التي في "كييف". فمساحة الحائط للمنطقة أكبر بكثير. فتوجد زخارف كبيرة في أربع بنايات متفرقة. وربما أجملهم ولذيقهم من الناحية الفنية هي تلك الموجودة في "كفالو". (شكل ٤٠٧) وحيث أن الكنيسة ذات سمة غربية، فهي بدون قبة، فقد تم نقل السيد المسيح من مكانه المعتاد في القبة إلى محارة القبة، بينما نقلت السيدة

العذراء من مكانها المعتاد في محارة القبة إلى الأسفل على الحائط الشرقي. وعلى جانب القبة على الحوائط الجانبية، يوجد تصميمات زخرفية وقديسين ورمل. وليست كل لوحات الفسيفساء قد تم عملها منذ نفس التاريخ، فهذه الموجودة على حوائط القبة الملحية هي جزء من المنظر العام، ويرجع تاريخها إلى حوالي عام ١١٤٨، وهذه الموجودة على حوائط المكان المخصص للكهنة للقائمين بالقداس يرجع إلى عام ١١٧٥، وأما الذين على القنطرة، فيرجع إلى ما بين عامي ١١٥٠ و ١١٦٠، واللوحات المرسعة بالفسيفساء، ترجع إلى الحرفيين الصقليين، بينما الأوائل ترجع إلى اليونانيين الذين جلبوا إلى صقلية من بيزنطة بناءً على طلب الحكام النورمانيين. وقد وضع "بهموس" عند دراسته المتسقة في لوحات صقلية المرسعة بالفسيفساء أن تاريخ تلك اللوحات قد تكون متصلة بالفترة التي كان فيها حكام صقلية وبيزنطة على علاقة وطيدة ببعضهم البعض.

ومن ناحية أخرى، فإن زخارف "مارتورانا" أو "سانتا ماريا ديل أميراجيو" في "باليرمو" (شكل ٤٠٨ - ٤١٠) موحدة في الأسلوب والتاريخ، فقد تم عملها عام ١١٥١. وغالباً فإن الحرفيين اليونانيين من "كفالو" قد نقلوه إلى "المارتورانا" عندما تم العمل في الحنية في المكان السابق. وهذا نجد أن التنظيم بيزنطي، لأن الكنيسة تم بنائها على نحو شرقي أكثر منها غربي. ويشغل السيد المسيح ضابط الكل، مكانه المعتاد في القبة وتغطي الحوائط العليا والقنطرة بمشاهد من العهد الجديد وأكثرها من حياة السيدة العذراء. وأكثر هذه المشاهد التي تتكلم عن العبور ما زالت بالقية، ويوجد عمودين في الطريق المؤدي إلى الكنيسة ذا أهمية خاصة، لأن إحداهم تبين السيد المسيح وهو يتوج الإمبراطور "روجر"، والأخرى تبين المتبرع الأميرال "جورج من أنطاكية" تحت أرجل السيدة العذراء. وأعمال الفسيفساء هذه ذات جودة عالية وبهجة في الألوان، وبراعة في التنكيك. وإذا لم يُعد زخرفة المكان المخصص للمرتلين والكهنة بالطابع الرعوي، لأصبحت هذه المشاهد من أجمل ما يوجد في صقلية، وأجمل ما في الفن البيزنطي.

وكنيسة "بالاتين" في القصر الملكي في "باليرمو" يتكون صحن الكنيسة على شكل البازيليك، (شكل ٤١١) نهائيتها الشرقية صليبية الشكل مع وجود قبر عند المعبر. وتُغطى مساحات الحوائط كلها بالفسيفساء موضحة مشاهد كاملة من العهدين القديم

والجديد. وقد تم العمل في هذه المشاهد بأيدي عدد كبير من العمال وفي أوقات متفاوتة. وقد عانت الكثير من الترميم للزائف. ولفضل هذه الأعمال تلك الموجودة في الناحية الشرقية والتي تمت بواسطة العمال اليونانيين حوالي عام ١١٤٣. أما ما في صحن الكنيسة، فيرجع إلى الخمسينات والستينات من القرن الثاني عشر. وهذا تم تشغيل الحرفيين المحليين الذين تعلموا على أيدي اليونانيين، وقد أتموا عملهم، لكن قد يفكر في بعض الأحيان للإحسان والرفقة.

وقد تم زخرفة الكنيسة كلها في "موريل" (شكل ٤١٢) التي تبعد عدة أميال عن "باليرمو"، والتي تتمتع بحجم كبير جداً، ولكنها ذو تأثير أكبر من كنيسة "بالاكين" الصغيرة، بسبب حجم التصميم الموضوع، ولا يمكن مقارنة العاملين من حيث الجودة حتى لو تفاوتنا في تأثير الترميمات الكثيرة التي حدثت بعد ذلك. وقد تم تشييد هذا المبني بين عامي ١١٧٤ و ١١٨٢، وفور إنهائه بدأ العمل في اللوحات المرصعة بالفريسقاء، وقد إنتهت كما يقول "ديموس" في غضون عشرة أعوام، وقد قدم بعض الدلائل التي تشير إلى نظرية قديمة، وهي أن بعض هذه الأعمال التي تمت في القرن الثالث عشر يمكن تجاهلها. وحقاً، فإن أعمال الفريسقاء في "موريل" لا تشابه في شيء بالنسبة للأسلوب والألوان، مع أي عمل آخر مما ينتمي إلى القرن الرابع عشر في القسطنطينية، فأكثرها خشبية وينقصها التميز الذي يفضلها عن الأعمال المرصعة بالفريسقاء الموجودة في "كيره كامي"، أو أعمال التلاميذ المقدسين في "سالونيكى" (١٣١٢).

فبعض أعمال الفريسقاء الباقية في غرفة صغيرة في القصر في "باليرمو" وفي نبطاق أخصيق في فيلا في بلدة صغيرة معروفة باسم "لاززة" (شكل ٤١٣) مثيرة للاهتمام لأنها تكون العمل الدنيوي الوحيد الهام الذي جاء إلينا. والتصميم السابق يعتبر تصميم فارسي للغاية من ناحية المظهر والزمان والطبوع والحيوانات المختلفة الغربية، موجودة إما مواجهة لبعضها أو ظهرها لبعض مع وجود أشجار واقفة في الوسط مثل التي تظهر على النسيج. ويبدو أن للتأثير الفارسي كان منتشرأ في الزخارف الدنيوية في العالم البيزنطي ككل. وليس من الضروري نسب أعمال الفريسقاء في "باليرمو" للسمات الإسلامية الموجودة في الحضارة الصقلية في ذلك الوقت. والمضمون في هذه



الأعمال قريبة لتلك التي نراها على النسيج البيزنطي، وكليهما يكره التكرير الفارسي، ويرجع تاريخ العملين للزخرفيين في "بليرومو" لى عام ١١٧٠.

وهناك مكان آخر بعيداً عن الإمبراطورية البيزنطية، حيث يوجد عمل هام بالفيسفساء وهو "فينيسيا". فمع أن القطع للزجاجية قد تم عملها في القرن التاسع، فلا يوجد أي عمل بالفيسفساء في كنيسة القديس مرقس قبل القرن الثاني عشر (شكل ٤١٤) ماعدا مشهد الصعود في القبة الأسطوية، وبعض المشاهد التي تصوّر حياة السيدة العذراء في الجناح الشمالي، والتي قد تنتمي إلى أواخر القرن الحادي عشر. ولا يمكن أن تكون قبل عام ١١٠٦٣ لأن البناء قد بدأ في هذه السنة فقط. هذه الأعمال ذات طابع قديم، والجودة الفنية للعمل ليست برتعة. ومن القرن الثاني عشر وما بعد ذلك تم عمل إضافات إلى زخارف الكنيسة في كل حقبة، وفي كل أسلوب حتى القرن الخامس عشر. وتشهد الإسهامات التي حثت بعد ذلك على أن بيئة عمل الفيسفساء كانت غير موفقة لن عصر النهضة.

ويوجد أعمال بالفيسفساء بلقبة حتى الآن ذات جودة عالية في مكانين قريبين من فينيسيا أهمهم في "تورشيلاو" حيث يوجد أعمال مرصعة بالفيسفساء في ثلاث فترات. وتتمسّى لوحة التلاميذ في القبة إلى القرن الثاني عشر، والسيدة العذراء في عين القبة، والمجازاة الأخيرة في الغرب الأقصى، ينتمون إلى الجزء الأخير من القرن الثاني عشر. والأعمال المرصعة بالفيسفساء في قبة الجناح الجنوبي قد يكون تم عملها في وقت سابق لذلك، مع أنه تم ترميمها في القرن الثالث عشر. وقد تم إعادة بناء الكنيسة نفسها عام ١٠٠٨. لذلك فإنه من الصعب أن تكون هذه الأعمال قبل القرن الحادي عشر. وأفضل هذه الأعمال هي تلك التي في القبة التي تم عملها في القرن الثاني عشر. والشكل الطويل للسيدة العذراء هناك وهي منزلة أمام خلفية ذهبية باهنة يعطي تأثير رائع وجمال نادر للقبعة. ويوجد أيضاً شكل مماثل للسيدة العذراء في قبة كنيسة "مورانو" قريباً من هناك. وغالباً ما يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر. ويفتقد هذا المنظر الجمال الجذاب من ناحية التصميم "التورشيلاي"، ولكنه جميل ورائع. والعمل في تورشيلاو يجب أن يكون قد تم عمله بواسطة عمال يونانيين. وتوجد بعض أعمال الفيسفساء في كاتدرائية "القديس جيومينو" في "تريسم" تنتمي إلى المدرسة الفنية "الفينيسية"، في أواخر القرن الثاني عشر.

## مراجع الفصل التاسع

## التصوير الجدارى والفسيقساء فى الفن البيزنطى

- John Carter, Civic and other Buildings, in I.M. Barton ed. Roman Public Buildings 1989, 41-43.;
- Elsner, J., Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 52,192-195,227-233;
- Kotting, B., Der Fruhchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Koln, (1965), pp.26-26.;
- N.H.Henin & M. Wuttmann, Op-cit. (2000), pp.80 ff
- Weitzmann, K, the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.
- Von. Moorsel, P., Forerunners of the Lord, The Meaning of Old Testament Saints in the Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp19-32;
- M. Rassart-Debergh, Survivances de L'Hellistico-Romain Dans La Peinture Copte (anterieure au IX s), First International Congress on Greek and Arabic Studies, Vol. II, Athena, (1983) pp.227-236,
- Langen, L., Icon-Painting in Egypt, (in Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp 57-62,
- Bierbrier, M.L., Portraits and Masks, Burial Customs in Roman Egypt, London (1997) pp 13 ff;
- Parlasca, K., Ritratti di Mummie, in A.Adriani.(ed), Repertorio d'arte dell' =Egitto greco-romano. Rome (1977-1980)

- Walker T., & Bierbrier, M.L., Ancient Faces , Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum. Part IV.(1998) pp14-29
- Heijer, J., Miraculous Icons and ther Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp . 89ff
- Lazarev, V.,, Storia dell pittura bizantina (Turin: Giolio Einaudi, 1967)
- Clouzot, E., Mosaiques Chrétiennes, Geneva, 1924.
- Wilpert, E., Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom 4. bis 13.Jahrhundert, 1917.
- Errard, C., L'Art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, Paris, c. 1910.
- Diez, E., and Demus, O., Byzantine Mosaics in Greece, Harvard, 1913.
- Diehl, S., Le Tourneau, Les Monuments chrétiens de Salonique, Paris, 1918.
- Wulff, O., Die Koimesiskirche in Nicaia, Strasburg, 1903.
- Schmidt, T., Die Koinnesis-Kirche von Nikaia, Berlin and Leipzig, 1927.
- Underwood, P., The Kariye Djami, Pantheon Books, 1966.
- Whittemore, T., The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul, Oxford, 1952.
- Demus, O., The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949.
- Kitznger, E., The Mosaics of Monreale, Palermo, 1961.
- Rice, D. T., New Lights on Byzantine Portative Mosaics, in Apollo, XVIII, 1933, p. 265 ff.

- Demus, O., 'Byzantinische Mosaikminiaturen', in Phaidros, Folge 3, Wien, 1947.
- Muratov, La Peinture byzantine, Paris, 1928.
- Diehl, S., La Peinture byzantine, Paris, 1932.
- Byron, R., and Rice, D. T., The Birth of Western Painting, London, 1930.
- Grabar, Byzantine Painting, Skira, 1953.
- Van Marle, R., The Development of the Italian Schools of Painting, I, The Hague, 1923.
- Bertaux, E., L'art dans l'Italie méridionale, Paris, 1904.
- Breasted, C., Oriental Forerunners of Byzantine Painting, Yale, 1924.
- Morey, C.R., Mediaeval Art, New York, 1942.
- Rostovtzev, M., Dura-Europos, M., and its Art, Oxford, 1938.
- N. And M. Thierry, Nouvelles Eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963.
- Rice, D. T., The Church of Haghia Sophia at Trebizond, Edinburgh, 1968.
- Garber, A., La Peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928.
- Filow, B., L'Ancien Art bulgare, Berne, 1919.
- Petkovic, V.R., La Peinture serbe du Moyen Age, Belgrade, 1930.
- Henri, Les Eglises de la Moldavia du Nord, Paris, 1931.
- Sotiriou, G. and M., Icones du Mont Sinai, Athens, 1958.

## الفصل العاشر

### فن النحت على العاج البيزنطى

إن فن النحت على العاج من الفنون الصغرى الهامة، وقد ازدهر هذا الفن فى العصر البيزنطى، ويمكن تقسيمه إلى قسمين قسم مبكر وقسم متأخر.

وفى القسم المبكر يمكن تمييز عدد محدد من المجموعات المصنعة جميعها حسب الموضوع وتتميز بأسلوب الخلفية التى تخدم الموضوع ويمكن قطعاً التأكيد من مصادر بعض النماذج للفردية. أما فى القسم الثانى فيوجد إنحراف قليل عن المعنى والموضوع ومع ذلك يمكن بوضوح تمييز الأسلوب البيزنطى المتأد على كل العمل من طبيعة الموضوعات الممثلة فى تلك القطع فهى أكثر من موحدة خاصة فى اللوحات الصغيرة التى تحمل أشكال المسيح — العذراء — القديسين باستثناء مجموعة هامة من الصناديق Caskets التى زخرفت بموضوعات دينية والتى أنتجت عدة مراكز.

ومن خلال دراسة قطع العاج التى ترجع إلى القرن الخامس الميلادى قطعة من العاج تصور عليها ميماخي وبكوماخي وذلك بمناسبة الاحتفال بالزواج بين هاتين العاتلتين (شكل ٤١٥) وهى لا تظهر أية إشارة لتكثير الأسلوب الواقعى ونجدها الآن موزعة بين متاحف فيكتوريا وألبرت وفى كلونى التى وصلت إليها عندما نقلت الماصمة. أما مراكز الإنتاج فهنا كانت القسطنطينية أو ميلانو فى شمال إيطاليا حيث اشتهرت بأنها كانت موطن لمدرسة منفصلة وممتلئة يحتل أيضاً رافينا حيث يمكن إرجاع صندوق Brescia (شكل ٤١٦) من منتصف القرن الرابع الميلادى إلى روما أو ميلانو بالإضافة إلى بروفنس التى ارتبطت بها مجموعة خاصة بها.

وإلى جانب هذه المراكز المتخصصة فى النحت على العاج كان يوجد مركزين هاميين ونعنى بذلك الإسكندرية وأنطاكية وبالطبع كان العمل بها فى البداية يتبع الأسلوب الهلنيسى ثم تقدمت سوريا كمركز للإنتاج تدريجياً وقد تميزت بالواقعية وظهر تأثيرها بدرجة ملحوظة أكثر فكثر على بعض المراكز وخاصة فى أنطاكية التى

تميز العمل بها بالقوة والفاعلية بينما بقي أسلوب الإسكندرية أكثر مثالية في التصوير. وفي الواقع كان أسلوباً كلاسيكياً حيث كانت الرقة والرشاقة من العوامل المسيطرة على هذا الأسلوب واستمر هذا الأسلوب حتى القرن السادس الميلادي.

غير أنه من الصعب القول أن كل الأعمال الواقعية يجب إرجاعها إلى أنطاكية لأن الواقعية السورية قد توطنت في وقت مبكر في باقي أرجاء مصر.

ومن النماذج الفردية قطعة من العاج Theist تحمل ديسكورينس (Dioscorides) وأوروبا وواضح من أسلوب العمل بها إنها تنتمي لمدرسة الإسكندرية حيث الأسلوب المثالي، بينما Pyxis الشهيرة في برلين يبدو أنها نحتت في أنطاكية حسب الأسلوب الواقعي وهما يؤرخان في القرن الخامس الميلادي تقريباً.

أما الواقعية السورية فنجدها متمثلة في الرؤوس الكبيرة وللتصويرات المنفصلة والمنتشرة وهي ممثلة في عدد من قطع العاج.

أما اللوحات التي تمثل أشخاص بعينهم فهي من إنتاج مدرسة روما أو القسطنطينية، فهي فيها أحد هذه اللوحات وأخرى في برلين تحمل شكل أبولو وأخرى في رافينا تحمل أبولو ودافني وهما من القرن السادس الميلادي أكثر من القرن الخامس لأنه في ذلك الوقت تأثرت الإسكندرية ببعض الشيء بالأسلوب السوري مما جعل من الصعوبة القول أنهم قد حفروا في الإسكندرية أو أنطاكية وفي الواقع إن مثل هذا النوع من العاج الإسكندري كانت تمثل موضوعات كلاسيكية في بعض منها حيث كانت الإسكندرية مركزاً للهليينسية.

ويظهر قمة ازدهار الأسلوب الهليينستي في سلسلة من اللوحات المتعلقة بعرش ماكسيميان في رافينا وهي تعتبر أفضل ما وصل إلينا من قطع العاج من العصر المسيحي المبكر (شكل ٤١٧-٤١٨).

وهناك جدل كبير حول مكان نحت هذه اللوحات فهناك اعتقاداً جعل الإسكندرية أكثر احتمالاً ثم تحول هذا الاعتقاد إلى القسطنطينية استناداً إلى أنهم صنعوا لماكسيميانوس (Maximianus) رئيس اساقفة رافينا في الفترة ما بين (٥٤٥-٥٦٥م) (شكل ٤١٨) وفيها يظهر يوحنا بين أربعة من المبشرين ولو أن بعض المراجع اعتبرت إن الألوان نحتت قبل ذلك بحوالي نصف قرن أي في نفس الوقت الذي صنع فيه العرش.

ويمكن تمييز أربعة أنماط مختلفة قامت بالعمل وإن كانوا جميعاً من نفس المكان إضافة إلى تقارب الأسلوب بينهم.

ومن الملاحظ أن بعض قطع المعاج نجدها تحمل ملامح وسمات أكثر شرقية خصوصاً غلاف كتّاب واحد منها في المكتبة العامة في أريافان في أرمينيا (شكل ٤١٩) والآخر في المكتبة الوطنية بباريس (شكل ٤٢٠) ومصور عليها منظر من الإنجيل وهناك أيضاً لوحتان تحملان منظر من الإنجيل في متحف فينتسوليام (شكل ٤٢١) بكمبريدج، وتوجد لوحة معدنية وأخرى في المتحف البريطاني تمثل للقديس ميخا (شكل ٤٢٢) ولوحة في متحف كلوني عليها للقديس بولس (شكل ٤٢٣) هذه المجموعة من الواضح أنها تحتك في مكان واحد ربما سوريا أو فلسطين أو أنطاكية وربما الإسكندرية أو كورنثا القسطنطينية وقد وضعت الإسكندرية في مقدمة هذه المقترحات نظراً لأنها اعتبارات الرعاية للأسلوب الهلنستي.

ولوحات عرش رافينا السابقة يوجد تشابه قريب جداً بينها وبين لوحات Consular diptych التي صنعت في القسطنطينية مما يجعلهم أقرب إلى لوحات عرش رافينا أكثر من الإسكندرية.

أما اللوحات التي تمثل غلاف كتّاب في أريافان بأرمينيا فهي شرقية تماماً ومن كل ذلك يمكن القول إن الأسلوب الواقعي السوري والخيال الهلنستي أمتزجا بدرجة كبيرة جداً في ذلك الوقت وإن ظلت الإسكندرية وأنطاكية من أهم المراكز في إنتاج قطع المعاج الفنية حتى القرن الخامس الميلادي وكانت المدن الهامة فيها كسوريا وفلسطين ومصر مراكز إنتاج أيضاً وإن كان من السهل تمييز عملهم الذي كان ينقصه الصقل والتهذيب الذي تميزت به المدن الكبيرة.

فالمعمل المصري مثلاً تميز بالواقعية إلى حد ما وبالتصميمات والزخارف الطبيعية الكثيرة ولكن بأسلوب خشن شأنه شأن كل الإنتاج المحلي السوري والفلسطيني.

ويبدو أن الفخاتين كانوا على اتصال بأنطاكية أكثر من اتصالهم بالإسكندرية، أما بالنسبة لفلسطين فنظراً لكونها مركزاً لانتقال الحجاج مما يمثل سهولة انتقال قطع المعاج فمن المحتمل أن عمل هذه المدرسة كان متأثراً بدرجة كبيرة بكل من إيطاليا والقسطنطينية، وكانت القدس مركزاً لهذه المدرسة التي ينتمي إليها المجموعة التي

تتكون من لوحات من Didtych لخدماعليها مناظر تصور آلام المسيح في ميلانو ونرجع إلى أواخر القرن الخامس الميلادي ولوحة أخرى تصور الصعود للسماء موجودة في ميونخ.

وأخرى بها لثان من Marys ضمن مجموعة Trivulzio في ميلان بالإضافة إلى صندوق به مناظر تصور الصعود للسماء موجود في المتحف البريطاني ويرى البعض أن كثيراً من المنحوتات قد حُفرت في روما أو ربما ميلانو بواسطة السكّان الفلسطينيين حيث كانت توجد مستعمرة فلسطينية كبيرة هناك في بداية القرن الخامس الميلادي.

ومن المؤكد أن كثير من اللوحات قد انتقلوا إلى هناك بأعداد كبيرة وإلى نفس المدرسة السورية الفلسطينية التي ارتبطت بعض الشيء مع Edessa التي يظهر في أعمالها الأسلوب الشرقي توجد لوحة من المحتمل أن تكون غلاف كتاب وهي بالمتحف البريطاني وتصور ميلاد المسيح من أسفل وتحمل من أعلى مجموعة بمنظور الرسم الرأسي بوضع الأشخاص واحداً فوق الآخر وعلى نفس المستوى بدلاً من وضعهم خلف بعضهم البعض وعلى مستويات مختلفة.

ويلاحظ أن الشخصيات الهامة قد صورت بطريقة مكبرة وذلك لتمييزهم عن الآخرين وهو أسلوب شرقي لاذي يظهر أيضاً في الحركة الكثيرة للرأس وعموماً فقد تميزت الملامح بالخشونة.

ونفس الملامح الشرقية نجدها أيضاً في مجموعة من قطع العاج واحدة منهم من مورانو Murano وموجودة الآن بمتحف Ravenna يظهر فيها المسيح بين القديس بطرس والقديس بولس (شكل ٤٢٥) وأخرى تصور التعبد موجودة بمكتبة John Rylands في مانشستر بالإضافة إلى لوحات مماثلة في باريس (شكل ٤٢٦) وفي بولونيا وموسكو.

وليضاً السمات الشرقية مثلت في المجموعة التي تنازل عنها Baldwin Smith لبروفنس والهيئة الحاكمة في ميلانو وأطباكية أو آسيا الصغرى وهي مكونة من: غلاف كتاب موجود في ميلانو.

- لوحات تابوت موجودة في متحف فيكتوريا والبرت.
- لوحتان Diptych واحدة في برلين والأخرى في Nevers.



Pyxis فى Rouen وتعد من أفضل النماذج والأشقة التى يظهر فيها الأسلوب للشرقي بوضوح وتعد ميلانو من أهم مراكز إنتاج فن العاج وذلك لقربها من مركز الحضارة ولانفتاحها على جيرانها بعكس بروغنس التى كانت معزلة ومن المعروف أيضاً أن لحائى العاج عملوا فى ميلانو وكان أسلوب عملهم مميز وواضح لارتباطهم المدينة والحضارة ولذا فإن إرجاع هذه المجموعة السابقة إلى آسيا الصغرى يعد احتمالاً ضئيلاً.

مجموعة أخرى من قطع فن العاج المبكر اعتبرت من القطع الأولى فى فن العاج أكثر من اعتبارها محلية على أساس طريقة وأسلوب العمل بها وتسمى consular diptych ومعروف من هذه المجموعة حوالي ٥٠ قطعة وترجع من ٥٠٠ إلى ٥٤١ ميلادية، ستة منهم صنعت فى روما والباقي نسب إلى القسطنطينية وهذه الأخيرة عليها جدل كبير حول المكان الذى صنعت فيه، إذ أنه من الثابت فيها وجود عناصر هاليستية وشرقية فى كثير منها والباقي كان بيزنطياً صرفاً وذلك لوجود أسلوب اللوحات الدينية التى انتشرت فى القرن السادس والسابع الميلادى.

وهناك diptych من Probes ترجع إلى ٤٠٦م موجودة الآن فى Aosta وهى رومانية سواء من حيث الأسلوب أو المظهر وهى عبارة عن مجموعة أوراق أشجار عليها أسماء Anastasius و Justinian وآخرين ينتمون بدون شك إلى القسطنطينية. ومن اللوحات الدينية الإمبراطورية ورقة شجر ممثل عليها الإمبراطورة أريادنا موجودة فى فلورنسا (شكل ٤٢٧) وأخرى ترجع إلى القرن الخامس أو السادس تحمل الملاك ميخائيل (شكل ٤٢٨) موجودة فى المتحف البريطانى ويظهر فيها دقة الصنع والصقل الجيد تماماً مع جمال التصميم وتمثل النوعية الضخمة المثابة للعمل البيزنطى وهى الملامح المميزة التى كويت السمة المميزة للمصممة القسطنطينية Constantinople. وعلاوة على ذلك فقد قدمت قطعة العاج هذه الدليل والبرهان على أن فن القسطنطينية لم يكن فناً مختلراً تماماً كما اعتقد بعض الكتاب حيث ظهرت اللمسات المكنندية والأطلسكية والرومانية فيها ولو أن الملامح المميزة لإحداهم كانت أسمى فى بعض النماذج. ويرغم المزج الهائل لهذه التأثيرات التى ظهرت فى غالبية النماذج إلا أن الأسلوب البيزنطى رسخ مع ذلك وازدهر ولهذه الأسباب نتوقع أن تكون

القسطنطينية مركزاً تحت هذه المجموعة ويحتمل أن اللحاتين للفعلين قد جاءوا من مراكز مختلفة من سوريا ومن روما.

وهناك بعض قطع العاج الأخرى التي يمكن ضمها إلى القسطنطينية خاصة للوحة المركبة الموجودة في متحف اللوفر (شكل ٤٢٩) والمعروفة بعاج باربريني Barberini Ivory وهي تحمل إمبراطوراً يمتلئ جواد ربما يكون الإمبراطور Anastasius ومن أسفل مصور مجموعة من البربر وهي ترجع إلى حوالي ٥٠٠م.

ومن القرن السابع وصاعداً كان في القسطنطينية والأقاليم التابعة لها مثل سالونيك ورش كسان يتم بها لكثير الأعمال الهامة بينما في هذه الأثناء خضعت الإسكندرية وانطاكية للحكم الإسلامي، كما عانت إيطاليا صعوبات نتيجة هجوم القوط وهذا الحصار الجغرافي للفن صاحبه حصار في الإنتاج وبطل استخدام بعض الأشكال التي كانت شائعة في الفترة المبكرة وكثير هذه الأشكال الهامة هي Pyxis، أما قطع العاج المركبة فقد صنعت من عدد من اللوحات المنفصلة ثم ركبت معاً وقد أصبحت الإطارات المكونة من الأكتافوس والزهور أقل من المعتاد.

وفى الواقع أصبحت اللوحات الفردية والثلاثية والثلاثية Triptychs-disptychs هي الموضوعات الوحيدة التي نحتت لكثرت وعلى سبيل المثال نتناول قطعة شيقة من العاج موجودة في تريير (شكل ٤٣٠) وهي تصور موكب تسليم آثار وكتب مقدمة إلى كنيسة.

وفى المجال الدنيوي يوجد عدد ليس بالقليل من النماذج الفردية على صناديق مستطيلة الشكل وعلى أبواب وهذه الصناديق المستطيلة الشكل لها أهمية كبيرة ليس فقط لرموساتها المتنوعة ولكن أيضاً لقيمتها الفنية العالية حيث غالبية الزخارف ذات طابع ديني والموضوعات مأخوذة من الأساطير الكلاسيكية وقد اعتقد في وقت ما أن المجموعة كلها أنتجت أثناء فترة تحطيم الصور الدينية ولكن هذا الاعتقاد بعيد الاحتمال لوجود صناديق أخرى ذات موضوعات دينية تكاد تكون متطابقة في الأسلوب الفني المتمثل فى وجود الإطار المميز بوجود سلسلة من الورود الصغيرة والموجود فى الصناديق الدنيوية وهذا للتطبيق يجعلنا نطلق عليها مجموعة صناديق اللورد.

إضافة إلى ذلك فإن براعة الأسلوب تكاد تكون شبيهة بالعمل فى فنون أخرى خصوصاً فنون التصوير الصغرى التي ترجع إلى القرن التاسع للميلاد مما يجعلنا

نرجع هذه المجموعة إلى القرنين التاسع والعاشر الميلادى وذلك لإتتماعها من العماح فى ذلك الوقت.

والنماذج الأولية عموماً أكثر براعة من النماذج المتأخرة وفيها تسود الموضوعات الدينية المجسمة نوعاً ما مع وجود زخارف دينوية ويرجح إن هذه الصناديق استخدمت كصناديق للزواج، أما تلك التى تحمل موضوعات دينية فقط فكانت تستخدم لوضع أشياء مقدسة خاصة بالكثيسة وقد صنعوا جميعهم تقريباً فى القسطنطينية ويبدو أنها تمثل مجموعة فردية تخص شخصية غنية.

ومن النماذج الأكثر شهرة وجمالاً فى هذه المجموعة صندوق Veroli الموجود فى متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٣١) ويمكن إرجاعه إلى القرن العاشر الميلادى واللحمت فيه بارز والأسلوب متميز ونجد فيه المزج المتوازن بين العناصر المختلفة الذى يظهر بوضوح فى التكوينات وهو محاط بسلسلة من الورود الصغيرة، العمل فى مجمله جيد للغاية.

وهناك صندوق مشابه للصندوق السابق موجود فى متحف Cluny بباريس (شكل ٤٣٢) مصور عليه مناظر متتالية وهما يرجعان إلى نفس الفترة حيث يظهر فى كليهما خاصية الحافة المكونة من سلسلة من الورود الصغيرة التى نجدتها أيضاً فى صندوق موجود فى المتحف الوطنى بفلورنسا (شكل ٤٣٣) ومكونة من أربعة لوحات صغيرة تحمل كل منها على التوالي الجزء صورة ليوحنا المعمدان، القديس يوحنا، السيدة العذراء، السيد المسيح ويفصل بين كل لوحة وأخرى سلسلة طويلة من الورود الصغيرة، والمنظر كله محاط بإطار من نفس الورود وهو متأخر فى التاريخ نوعاً ما عن الصندوق السابق.

أما الصندوق الموجود فى كاتدرائية Troyes (شكل ٤٣٤) فهو مختلف حيث لا يوجد به الحافة الوردية التى شاعت فى الصناديق السابقة والمنحوتات جاءت على أسلوب النحت للتكرارى نوعاً ما وعلى غطاء الصندوق إثنان من الأباطرة يمتطون الجواد أمام بوابة مفتوحة لمدينة ومقدمة للصندوق عليها منظر صيد الأسد وعلى الجانبين إثنان من الأباطرة مع وجود طيور على الأسلوب الصينى عند النهايتين ويبدو أنها مستوحاة من الطراز الشرقى والجوانب من قطع النسيج. ويوجد إثنان أو ثلاثة من قطع النسيج المشابهة لها واحدة فى Mozac ويظهر فيها إمبراطوراً يمتطى جواداً وقد

اعتقد Garbar أن الصندوق وقطعه النسيج المشابهة لأبد وأن ترجع إلى فترة تحطيم الصور الدينية iconoclast ولكن هذا الاحتمال بعيد وعلى كل الأحوال فقد قدما دليل لمدى التأثير الشرقي الذي لغرق الفن في هذا الوقت بدرجة ملحوظة.

وهناك صندوق على الشكل المعتاد محفوظ الآن في Sens له قمة هرمية للشكل ومثبت به حلقات في الجهة المقابلة ويرى Dalton إن هذا الصندوق غربي الصنعة وأنه نحت في ورشة غربية قامت بنقل الأفكار الشرقية المسيحية وصاغتها بنظرة ورؤية جديدة، أما عن أسلوبه فهو بيزنطي حيث اجتاحت الأسلوب والتأثير البيزنطي الغرب منذ القرن التاسع وصاعداً وهو يرجع إلى القرن لثالث عشر.

وهناك أيضاً مجموعة أخرى من العاج محددة بشكل عبارة عن أبواب أليال محفورة وقد ظهر هذا النوع أولاً في فترة تحطيم الصور الدينية Iconoclast وأغلبها يحمل زخارف شرقية مستوحاة من فارس ومناظر تمثل السيرك كما في القطعة المحفورة في أسبانيا أو صقلية (شكل ٤٢٥) وبها حيوانات ووحوش والأشكال موضوعة داخل دائرة شبكية وهي ذات تأثير فارسي (شرقي).

وهناك لوحة أخرى مشابهة في الإطار المكون من أبواب أليال محفورة ولكن الموضوع ديني وليس دنيوي كالسابقة (شكل ٤٣٦) وهي اللوحة الوحيدة ذات الطابع الديني والتي تنتمي لنفس الأسلوب.

أمّا عن تميز النماذج الإسلامية من النماذج البيزنطية فهذا ليس من السهل حيث يبدو أن القطع نحتت في عدد من المراكز لكل العقائد علاوة على أن النماذج الشرقية قد قلست في الغرب وهذا يؤكد حقيقة أن كل هذه النماذج عبارة عن نسخ حيث فيها نوعاً من النمط الإلزامي والنماذج الموجود بها مناظر دينية كانت مخصصة للاستخدام الكنيسي وتلك ذات الزخارف ومناظر الحيوانات كن يقصد بها الصيد أو استخدامها في مجال الصيد.

وعلى كل الأحوال فإن قطع العاج الدينية في تلك الفترة قد أظهرت التفوق والنسبوغ البيزنطي الذي وصل إلى قمته أما زخرفته فقد تميزت باللمس المجسم نوعاً ما الذي اتسم بالرشاقة والجمال والتجانس معاً حيث نجد فيه رقة في الحفر وتناسب جميل في الأشكال يوحى بالإحساس العميق الذي يماثل أجمل قطع الموزايكو والصور

الملونة حتى أنه في لحيان كثيرة يصعب تأريخ الصور الملونة عند مقارنتها بقطع العاج والعكس صحيح.

ومن الملامح المميزة فيها هي الصنفرة ذات الحجم الطبيعي والتي تصنف بالطول على أرضية مسطوية وعلى الجانب فوق الرأس كتب بحروف جميلة اسم الشخصية الواقفة وهي تغطي انطباع مذهب بالانقطاع العالم عن الحياة وخلق جو روحاني عميق ويبدو أنها كانت ملونة حيث لا تزال آثار الألوان باقية حتى الآن.

ومن الموضوعات الدينية في فن النحت على العاج لوحة رائعة الجمال والدقة ممثل عليها السيد المسيح والسيدة العذراء ومجموعة من القديسين ومناظر من قصص الإنجيل (شكل ٤٣٧-٤٣٨) أما الخلفية فكانت تزيد بمنظر تقليدية مثل صليب منبثق من إطار مكون من أوراق الأكانثوس وهو ما يعرف بصليب النصر وهذه اللوحة موجودة في متحف اللوفر بباريس وأحياناً يصور منظر تنوير المسيح لأحد الأباطرة كما في اللوحة الموجودة بمتحف الفنون الجميلة بموسكو وفيها يظهر المسيح وهو يتوج الإمبراطور قسطنطين الثالث (شكل ٤٣٩) وهي ترجع إلى ٩٤٤م والصور الرمزية للأشكال هذه تتطابق مع الصور المكونة المعاصرة لها مما يجعل من الصعوبة تأريخ قطع العاج المتأخرة هذه وغالبية هذه الصور الرمزية قد حُفرت في القسطنطينية.

وهناك لوحة أخرى مشابهة لها موجودة في المكتبة الوطنية بباريس (شكل ٤٤٠) وتصور تنوير المسيح للإمبراطور رومانوس وزوجته يودوكيا وأحياناً تقتن هذه اللوحة برومانوس الرابع أو للثاني الذي توج في ٩٥٥م وبمقارنة هذه اللوحة بالصور الملونة يكون اقترانها برومانوس الثاني أكثر احتمالاً وعليه فهي ترجع إلى نفس فترة تنويع أي ٩٥٩م.

وتتشابه هذه اللوحة مع لوحة رمزية أخرى رائعة diptych توجد في قصر فينيسيا بروما وأخرى بالفايتكان وجميع هذه اللوحات مصنوعة.

مجموعة أخرى تتميز بالأوجه الدقيرة وإن كانت الأشكال أقل رشاقة وجمالاً وهي تعرف باسم مجموعة Nicephorus ومن أكثر النماذج بها أهمية قطعة من العاج موجودة في كنيسة للقديس فرنسيس في Cortona عليها اسم نيقفوروس فوكاس (٩٦٣-٩٦٩) وقطعة من العاج عبارة عن لوحة تحمل الجزء العلوي للسيد المسيح (شكل ٤٤١) وموجود في متحف فيكتوريا وألبرت وهي ترجع إلى القرن الثامن

الميلادى وبداية القرن التاسع استناداً على أسلوبها القوي والبارع والتي تماثلها في الأسلوب للوحة الموجودة ضمن مجموعة Tyler والتي تحمل املاك ميخائيل (شكل ٤٤٢) والموجود في متحف بينلكي بأثينا.

قطعة أخرى من العاج موجودة بلفاتيكان تصور ميلاد المسيح بالإضافة إلى عدد آخر من اللوحات التي تمثل السيد المسيح ويمكن إرجاعها إلى الفترات الأولى أو المتأخرة على أساس إتساعها بالقوة والرشاقة والذي نجده في لوحة في متحف اللوفر والتي ترجع إلى القرن التاسع وأخرى في Bodleian (شكل ٤٤٣) وهي تصور المسيح جالساً على العرش وهي متأخرة نوعاً ما عن الموجودة بمتحف اللوفر إلى جانب لوحة ثلاثة موجودة في متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٤٤) وترجع إلى القرن الحادى عشر وبداية القرن الثانى عشر وهي تصور يوحنا المعمدانى في الوسط وفوقه القديس ميثون والقديس فيليب ومن أسفل القديس أندرو والقديس توماس وهي مثال رائع للدقة الشديدة لأفضل عمل متأخر. وهناك لوحة تحمل صورة للقديس يوحنا المعمدانى بكامل طولله (شكل ٤٤٥) موجودة في متحف ليفربول ولوحة أخرى جميلة تمثل العذراء بكامل طولها تحمل المسيح وتقف على قاعدة واللوحة محاطة بإطار رائع (شكل ٤٤٦) وهي موجودة في Utrecht وترجع إلى القرن الحادى عشر وتجمع بين الرقة والرشاقة والجلال والقوة. ويمكن مقارنة هذه اللوحة بتمثال للسيدة للخراف (شكل ٤٤٧) موجود بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن ويعتبر هذا التمثال النموذج الوحيد لأسلوب نحت الوثيقة الحرة الإنشائية على درجة سلم أو قاعدة صغيرة.

ويرجع إلى نفس الفترة أى القرن الحادى عشر عدد من الأوراق التي تحمل صوراً وأشكالاً للقديسين بكامل طولهم في مجموعات متنوعة منها تلك الموجودة في متحف درسدن وغيرها في فيينا وفي فينسيا وكلهم يبدو أنهم من عمل فنان واحد تشابه الأسلوب فيهم جميعاً.

ومن اللوحات التي تصور مناظر خلفية للأشخاص الفردية المصورة والتي ترجع إلى نفس الفترة أى القرن الحادى عشر تلك الموجودة في متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٤٨) وبها مناظر تصور ميلاد المسيح، رفع لازاروس Lazarus الشهداء في القبر، للشهداء مع المسيح في الجنة.

وفى برلين توجد لوحة تصور منظر للتجلي (شكل ٤٤٩) وهي ترجع إلى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر.

وهناك لوحة فى درسدن تصور لثان من الشهداء مع أناسيس موجودة فى برلين أما قطع العاج الأخرى ولقى ترجع إلى هذه الفترة المتأخرة فهى دون المستوى ولا تلفت الانتباه.

ومن اللوحات المتأخرة أيضاً لوحة تمثل عليها الأريمون شهيد (شكل ٤٥٠) وهى محفوظة فى المتحف القومى ببرلين.

بالإضافة إلى العدد الهائل من قطع النحت على العاج السابق ذكرها هناك قطع ترجع إلى الفترات المتأخرة حُفرت من مواد أخرى كالخشب والعظم والسبب فى ذلك هو ارتفاع تكاليف العاج لى حالت دون استخدامه ومن أمثلة ذلك لوحة من العظم عليها رسومات هندسية وأشكال الحيوانات وطيور وخاصة الحمامة التى مثلت بكثرة فى الأشكال المسيحية. وهناك مجموعة لا بأس بها موجودة بالمتحف البولنى والرومانى بالإسكندرية فى صالة الفن القبطى (البيزنطى) هى خير مثال على استخدام العظم كبديل للعاج.

أيضاً استخدم ناب الفيل البحرى (القمة) فى عمل صلبان صغيرة لربط القلائد، ويعد العصر البيزنطى حُر أيضاً نماذج من العظم والخشب الصلب بكميات كبيرة وكانت الموضوعات لى تناسب هذه المواد الجديدة للرسومات والأشكال للصغيرة جداً مثل صلبان صغيرة مرصعة بـقنقن ومجملطة بإطار معدنى وكانت تستخدم لوضعها فوق المذابح فى كل أنحاء اليونان وموسكو والبلقان ورغم جودة ودقة وبراعة هذه الأعمال إلا أنها كانت تعتبر حرفة أكثر منها عملاً فنياً.

من الأعمال الأخرى التى تعد من الأهمية النحت على الأحجار الكريمة والجواهر ومن هذه الأحجار Amethyst (وهو حجر كريم أزرق اللون) و Steatite وهو من الأحجار اللينة التى أصبح استخدامها مألوفاً فى القرن العاشر الميلادى وفقد منه عدد كبير من الأيقونات بالإضافة إلى لوحات صغيرة جداً استخدمت كدلائل أو تعليقات ومعظمها مصنع بطريقة الصب وهى تعتبر لفترة نوعاً ما فى أسلوبها.

ويوجد عدد قليل من الأعمال المنقذة من حجر Steatite يمكن أن تصنف في عداد أفضل قطع العاج والكثير من الأعمال المنحوتة على هذا الحجر كانت تتميز في وقت ما بدقة التنفيذ وذلك بفضل لينة المادة التي يمكن تشكيلها والحفر عليها. ومن أقدم وأجمل القطع المنحوتة من هذه المادة رأس صغيرة لإمبراطور موجودة في متحف داهلم Dahlem ببرلين وترجع إلى القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر الذي تنسب له لوحة رائعة في غاية البراعة والدقة مصور عليها الملك ميخائيل موجودة في متحف بالدينى في Fiesole (شكل ٤٥١) وهي من حجر Steatite الأخضر المظلي بالذهب ويتميز بالبحث المرتفع والأسلوب القوى، وقطعة أخرى جميلة من حجر Steatite وترجع تقريباً إلى نفس الفترة تحمل منظر القديس ثيودوروس تراتيلان وهي موجودة في متحف Chersonse. ومن نفس المادة توجد لوحة كبيرة في متحف كاتدرائية توليدو (شكل ٤٥٢) وهي تمثل الأعياد المقدمة الأثني عشر وترجع إلى القرن الثاني عشر ونفس الموضوع مصور على لوحة موجودة في كنيسة القديس كليمنت في أوتشيدا وهي متأخرة عنها قليلاً في التاريخ، ونفس الموضوع مصور على لوحة صغيرة في دير فلاتويدي على جبل أثوس Athos وترجع على الأرجح إلى المصور الوسطى ومن نفس الدير توجد لوحة رائعة تصور القديس جورج.

وهناك أمثلة أخرى ولكنها ضمن مجموعات خاصة وعامة وليس من السهل الوصول إليها وذكرها على حدة.

وبالإضافة إلى الخامات والمواد السابقة التي استخدمت في النحت بجانب العاج استخدمت أيضاً اللدائن والمكونات الصناعية المقلدة لحجر Steatite أو بعض الأحجار الأخرى للكرامة مثل حجر اللازورد الذي نحت عليه شكل دقيق للسيد المسيح مع الحروف المطعمة بالذهب وهذه القطعة كانت موجودة في خزانة الراهب دينيس وهي الآن في متحف اللوفر وترجع إلى القرن الحادي عشر وكان من المعتاد حفر الجزء العلوي للسيد المسيح أو السيدة العذراء على الأحجار الكريمة.

أيضاً قطع السبورى الصخرى وشكلت منه أبريق وجرلر عليها زخارف ورسومات تعمل لشكل حيوانات وطيور غير أنه ليس من السهل تمييز النماذج البيزنطية منها التي صنعت للولاة المسلمين في مصر الفاطمية.



## مراجع الفصل العاشر

### فن النحت على العاج البيزنطي

- Mathews, T.F., The Art of Byzantium, London, 1998.
- DURAND, J., (ed.), Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques françaises (exh. cat.; Paris: Musée du Louver, 1992)
- EVANS, H. C., and WILLIAM D., WIXOM(eds), The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 1261 (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997
- Viaud, G., Magie et coutumes populaires ches les Coptes d'Egypt, Sisteron,(1978) pp.60-68;
- Heijer, J., Miraculous Icons and Their Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp 92-95
- DURAND, J., (ed.), Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques françaises (exh. cat.; Paris: Musée du Louver, 1992)
- EVANS, H. C., and WILLIAM D., WIXOM(eds), The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 1261 (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997
- KITZINGER, E., Byzantine Art in the Making (Cambridge, MA, and London: Faber and Faber, 1977)
- LOWDEN J., Early Christian and Byzantine Art (London: Phaidon, 1997)
- MATHEWS, Th. F., The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art (Princeton: Princeton University Press, 1993)
- WEITZMANN, K., (ed.), The Age of Spirituality (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979)
- BAYNES, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- BECKWITH, J., Early Christian and byzantine Art (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1970.
- BECKWITH, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- BREHIER, L., L'art byzantin, Paris, 1924.
- Catalogue of Carvings in Ivory in the Victoria and Albert Museum, Part I, 1927.

- DALTON, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
- GLÜCK, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- MANGO, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- Moray, Early Christian Art, Priceton, 1942.
- Peirce and Tyler, L'Art byzanitne, I and II, Paris, 1932 and 1934.
- PIGANIOL, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
- Rice, D. T., The Art of Byzantitum, London, 1959.
- RICE, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
- RICE, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
- RUNCIMAN, S. Byzantine Civilization, (New York,1962).
- URE,P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
- VOLBACH, W.F., Art byzantin., Paris, 1933.
- VOLBACH, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
- Volbach, W.F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1952.
- Vollbach, S., and Duthuit, Art byzantin, Paris, c. 1932.

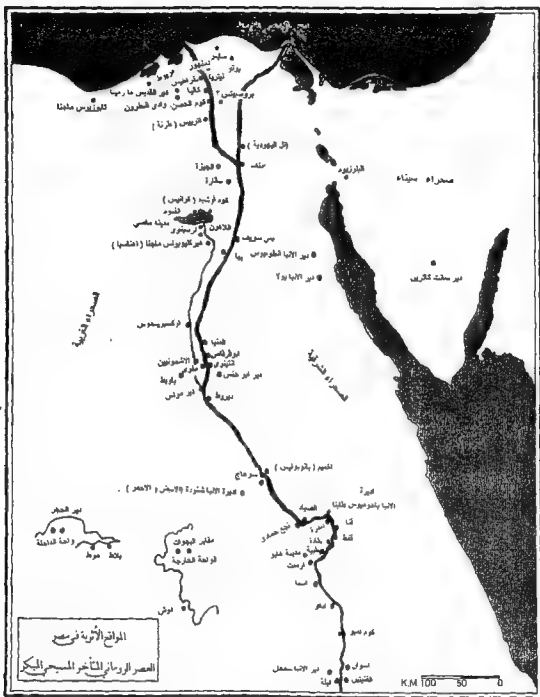




# الأشكال

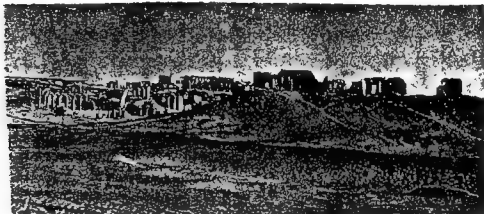












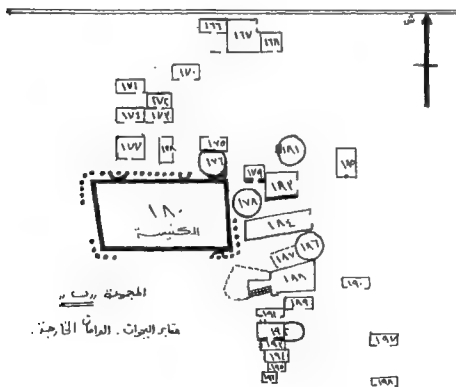
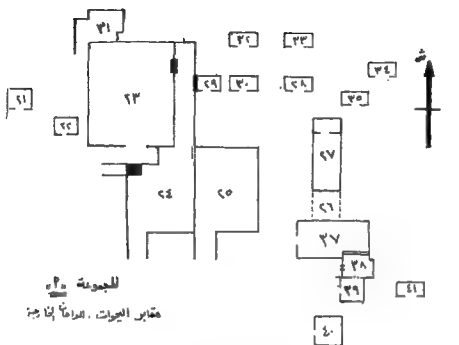
(شكل ١) منظر عام لمقابر اليهود • قوالمات الفارسية •  
القرنين الرابع والخامس الميلاديين •



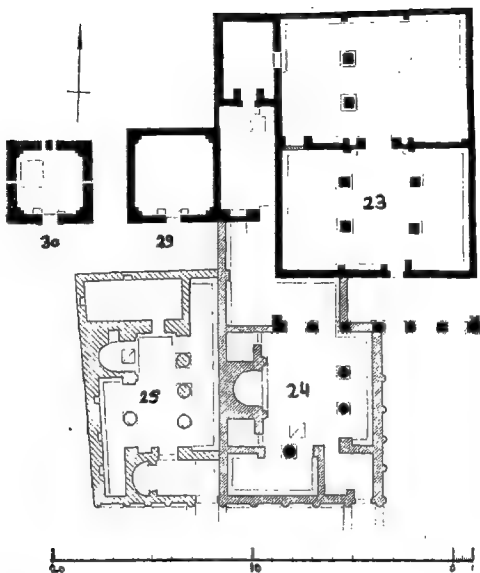
(شكل ٢)



(شكل ٣)



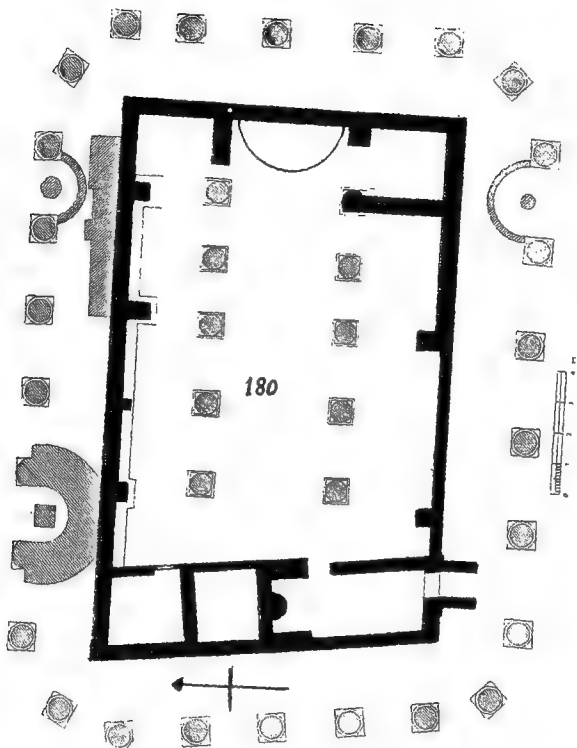
(شكل ٤) : تخطيط للمقابر الرومانية المتأخرة و المسيحية المبكرة - البجوات .



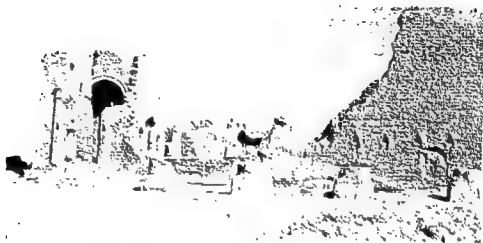
(شكل ٥) تخطيط الحجرات الثلاثة ٢٣، ٢٤، ٢٥ من مقابر البجوات .



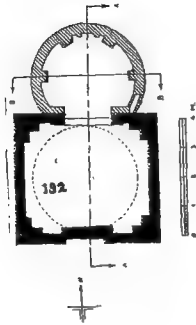
(شكل ٦) وجهة القبضة (الحجرات ٢٤، ٢٥) . البجوات.



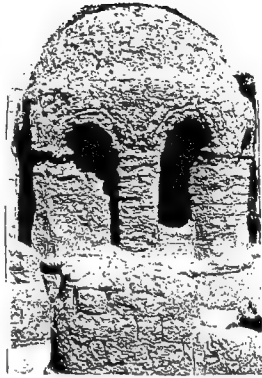
(شكل ٧) تخطيط للحجرة رقم ١٨٠ التي تحولت من مقبرة إلى كنيسة في البجوات.



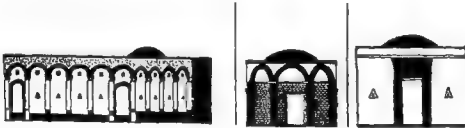
(شكل ٨) منظر عام للمجرة رقم ١٨٠ من الخارج والدخل .



(شكل ١٠) المقبرة الدائرية Bosmos رقم ١٧٨ بالبحر الميت .



(شكل ٩) المقبرة رقم ١٩٢ بعد الترميم .



(شكل ١١) تملايح لأشكال الصارة الخارجية ومقابر البحر الميت .



(شكل ١٢) حنية لمقابر في القبرة رقم ٣٠ بالبحر الميت .





(شكل ١٦) منظر المسيح في كوم أبو جرجا .

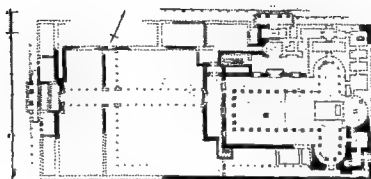


(شكل ١٧) منظر البشارة في كوم أبو جرجا .

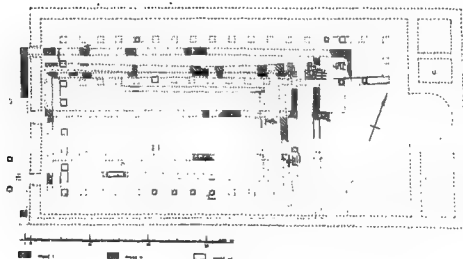


(شكل ١٨) منظر القديس أبو مينا بين  
الجمالين ، كوم أبو جرجا .

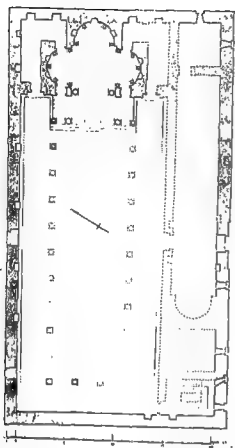




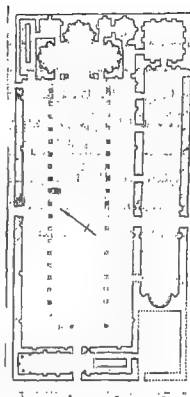
(شكل ١٩) الكنيسة الكبرى في هرموبوليس مارجنا (الاسمونين)



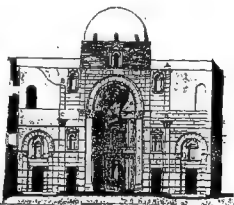
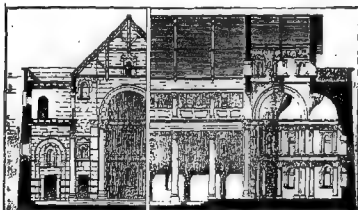
(شكل ٢٠) كنيسة دير الباخوسى (طاهنا) فلو قهلى .



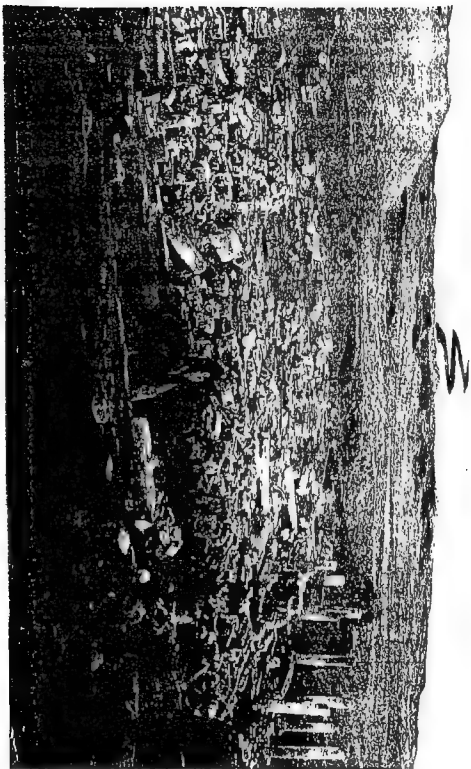
(شكل ٢٢) تخطيط كنيسة الأبيض (سوهاج)  
المعروفة بالدير الأبيض (سوهاج)



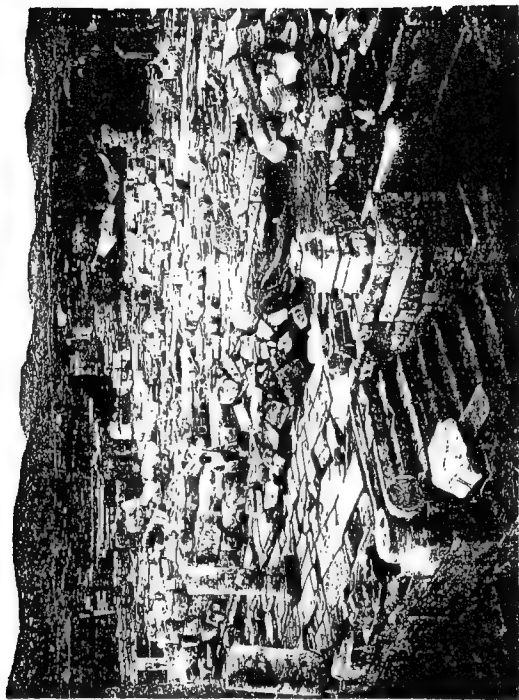
(شكل ٢١) تخطيط كنيسة الدير الأحمر (سوهاج)  
المعروفة بالدير الأحمر (سوهاج)



(شكل ٢٣) التوازيات المقطعية لكنائس أديرة سوهاج .



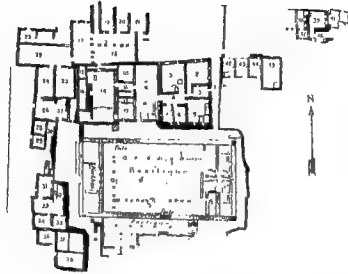
(شكل ٢٤) قبر الملك المنصور والمنصور.



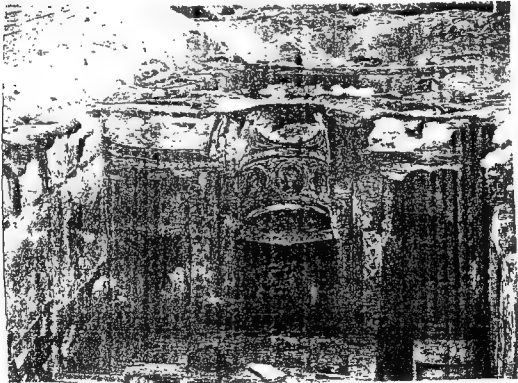
(شكل ٢٥) القدس في القرن الخامس والمسلمين.



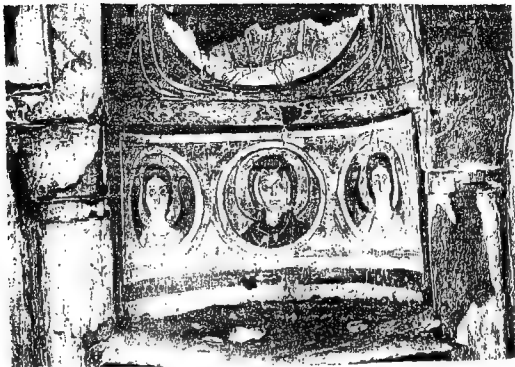
(شكل ٩٦) حورث طلم وقلع في دير الزور - العراق - فلسطين



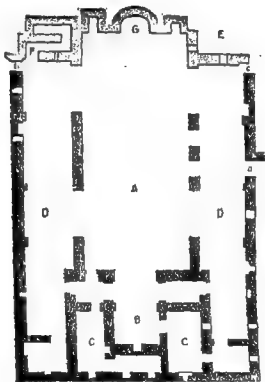
(شكل ٢٧) مخطط للكنائس والفيلات في دير الألبا أرميا . القرنين الخامس والسادس .



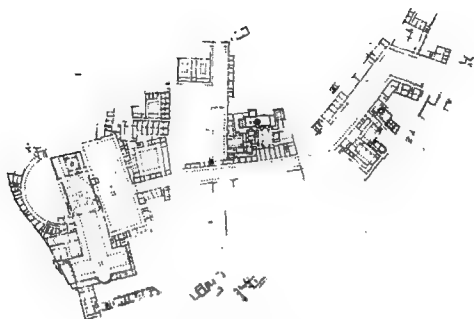
(شكل ٢٨) المحجرة ٤٠ بعد التحويل في دير الألبا أرميا . القرنين الخامس والسادس .



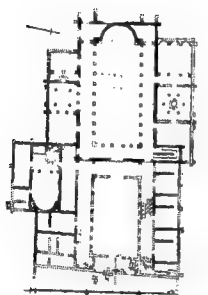
(شكل ٢٩) حنية الحجر ٤٠ بعد التمثيل في دير الأنا أرميا . القرنين الخامس والسادس .



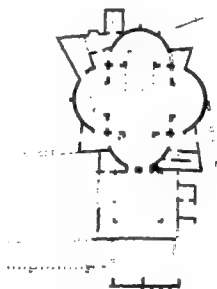
(شكل ٣٠) تخطيط ليزابيلكا دير القديس سمعان . أسوان . القرن السادس .



(شكل ٢١) مخطط عام لمنطقة دير أبو مينا غرب الإسكندرية .

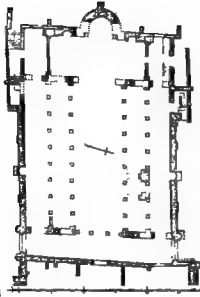


(شكل ٢٣) هليوبوليس الشمالية ( أبو مينا)

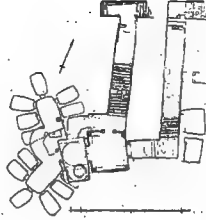


(شكل ٢٢) القنيسة للشرقية (أبو مينا)

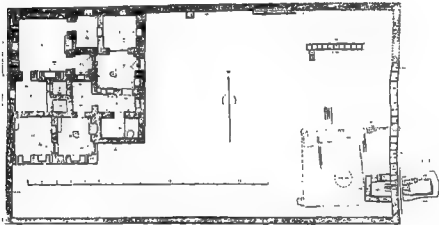




(شكل ٢٥) كنيسة قسنطينة - القرن الخامس.



(شكل ٢٦) مئذنة القديس أبو مينا - القرن السادس.

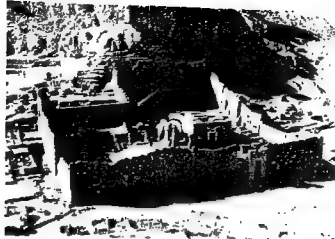


(شكل ٣٦) للمجرة رقم ٦ من كاتوليا كوم ٢١٩ .

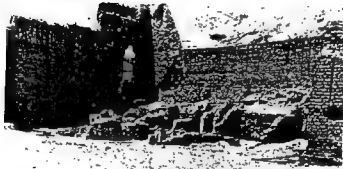


(شكل ٣٧) أربع موميوات عثر عليها في أقباط النير البحري أثناء اكتشاف مسجد حنشبوت  
القرنين الثالث والرابع

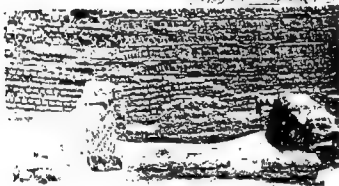
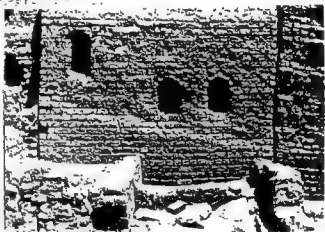
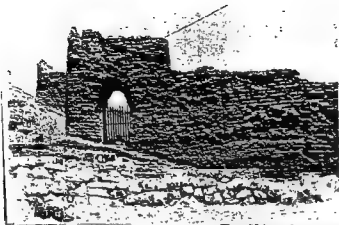




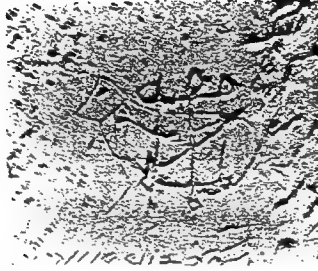
(شكل ٣٨)  
منظر عام لعمارة دير المدينة والسور المسيحي والمجرات المتناثرة حول المسجد.



(شكل ٣٩) |  
منظر عام لمجرات الجبال الغربية من المسجد (دير المدينة)

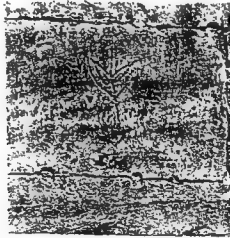


(شكل ٤٠) منظر عام للصور المسيحية في دير المدينة والتفاصيل المعمارية في القلايات .



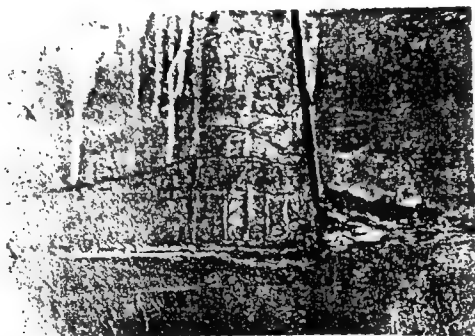
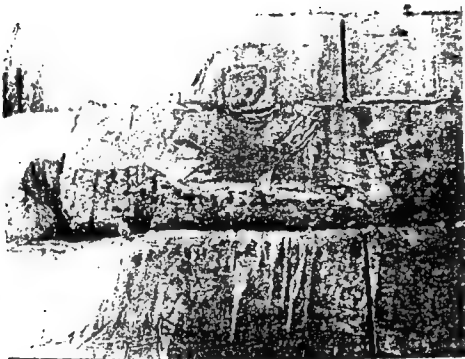
(شكل ٤١)

طغرا السيدة العذراء وتشكيل على نمط البقرة حتحور المعبودة الرئيسية في معبد دهر المدينة وهو نموذج مبرهن عن مفهوم الالتقاء على جدران المعبد.



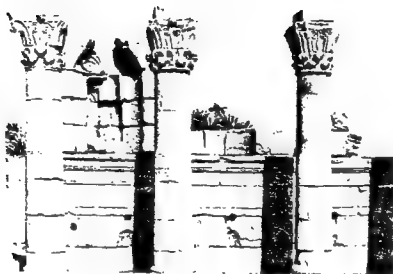
(شكل ٤٢)

زخرفة نباتية على جدران المعبد الخارجية يمثل ( المسيح والمؤمنين

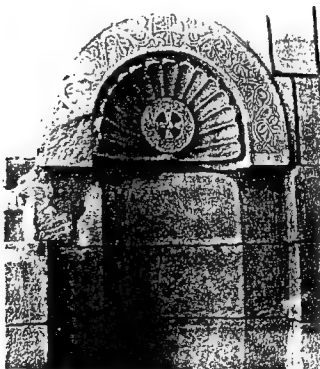


(شكل ١٢)

نموذج نحى بارز على المنحدر الخلفى بالصور المزدى للمجد، وعليه صورة لفارس مسيحي  
بعلائس رومانية ويمسك في يده سيف بنهايته صليب ، منفذ بحجم كبير ،

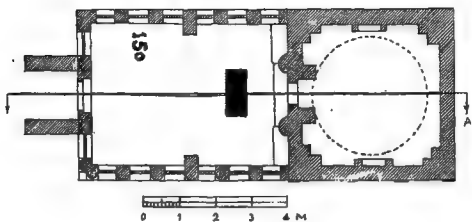


المقصورة المسيحية ذات الثلاث حنايا والاعمدة الكورنثية ، تقع بين المعبد والكنيسة ( معبد دندره )  
القرن الخامس. (شكل ٤٤)



(شكل ٤٥)

حنيه لمعبد دندره بداخلها دائرة مفلقة تمثل مفهوم الاول والاخير وبداخلها صليب، كما نلاحظ الزخارف النباتية المزخرفة حول الاقريز العريض للحنيه. معبد دندره .

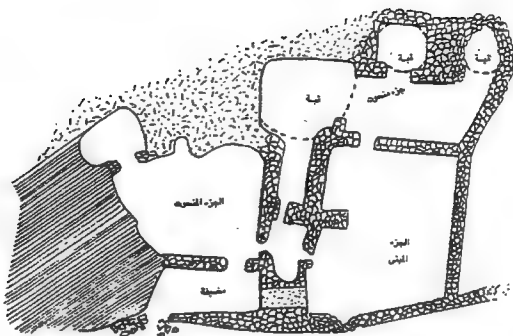


(شكل ٤٦) المعبدة رقم ١٥٠ التي حُفرت إلى كنيسة حُر في لقادها الخارجي على يد  
 به مجموعة من جثث الشهداء - منتصف القرن الثالث الميلادي .

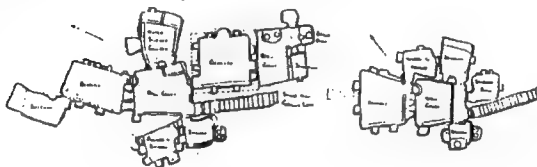


(شكل ٤٧) حنية ( تعيدل مصاري ) للطلوس الجنائزية في الحجرة رقم ١٥٠ .



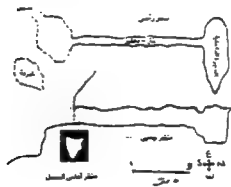


(شكل ٤٨) مقلدة وادي حربه بالبحر الأحمر • نهر الألبا اتطونويس •

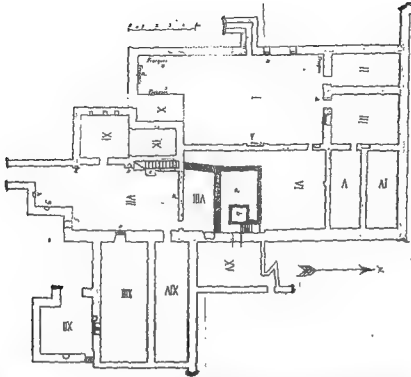


(شكل ٤٩) مقلدة مقلدة نجع حامد الصعود غرب ليبيا •

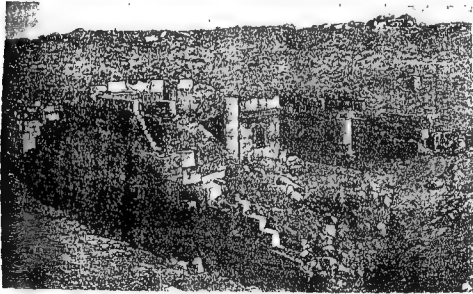
نهر الألبا اتطونويس



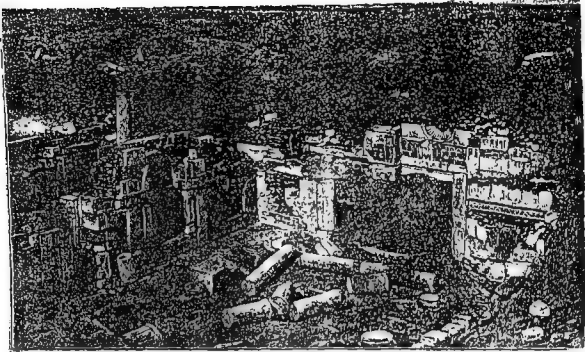
(شكل ٥٠) مقلدة ألبا اتطونويس • البحر الأحمر •



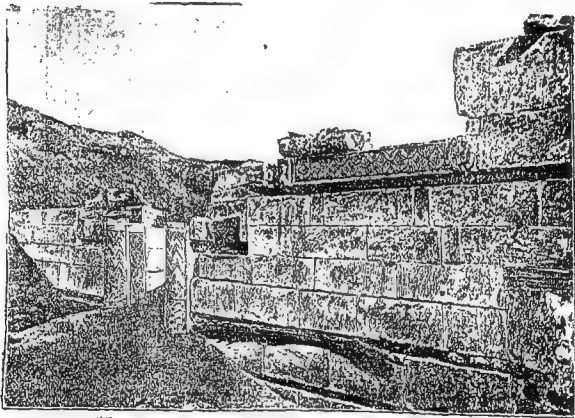
(شكل ٥١) مخطط للمباني الأثرية في دير القديس أبوللو • باويط • القرنين السادس والثامن •



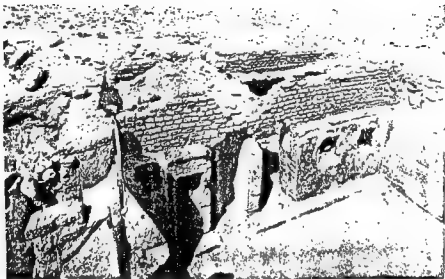
(شكل ٥٢) حطائر للجوهر الغربي للمباني الأثرية في دير القديس أبوللو • باويط • القرنين السادس والثامن •



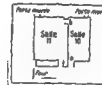
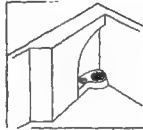
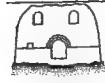
(شكل ٥٣) حطائر الجزء الشمالي للمعالي الكرية في دير القديس بولس • باويط • القرنين الميلاديين الثامن •



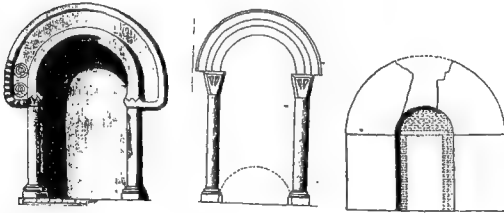
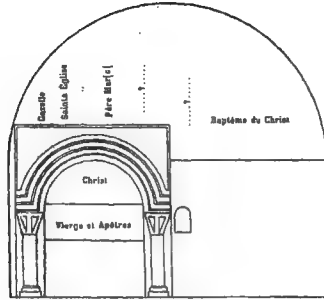
(شكل ٥٤) الحائط الغربي من البازيليكا في دير القديس بولس • باويط • القرنين الميلاديين الثامن •



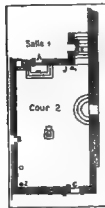
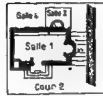
(شكل ٥٥) جانب من قاعات الرهبان في دير القديس يوحنا • باويط • القرنين السادس والثامن •



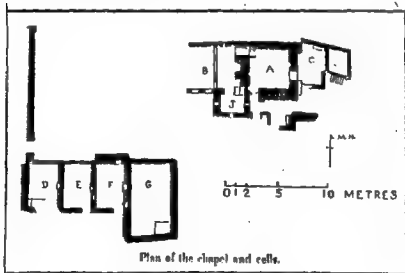
(شكل ٥٦) تطور مكونات القبائيات من الدنجل - في دير القديس يوحنا - يابوط - القرنين السادس والثامن .



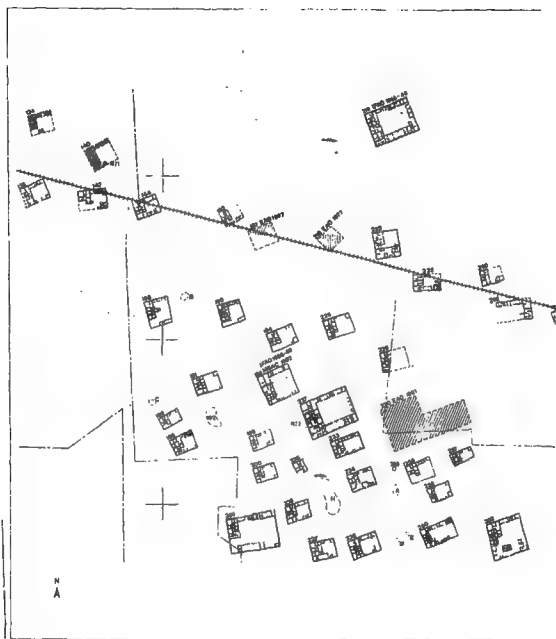
(شكل ٥٧) نمط نعلبية لتطور الحنا في كاتدرائيات دير القديس يوحنا . باويط  
القرنين السادس والثامن .



(شكل ٥٨) تطور القاعات في دير القديس أبولو • باويط • القرنين السادس والثامن •

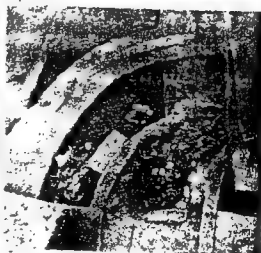
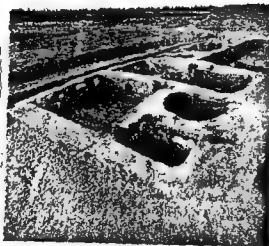


(شكل ٥٩) تطور القاعات في دير الأديا ارميا بمطيرة •

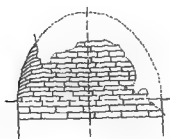
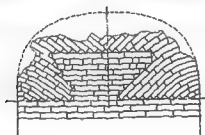
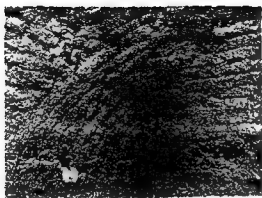


(شكل ٦٠)

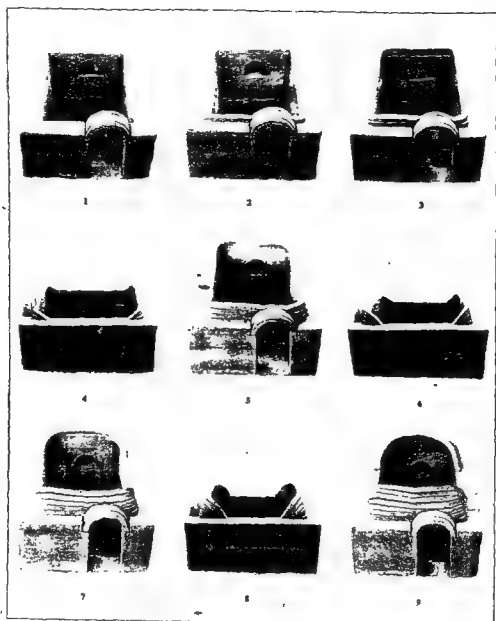




(شکل ۶۶)



(شکل ۶۶)



(شكل ٦٢)



10



11



12



13



14



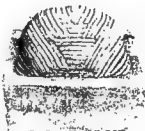
15



16

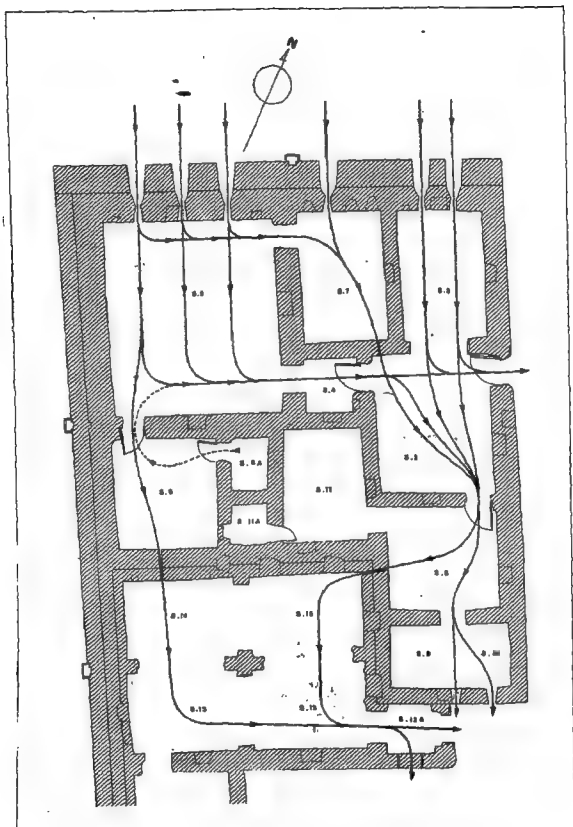


17

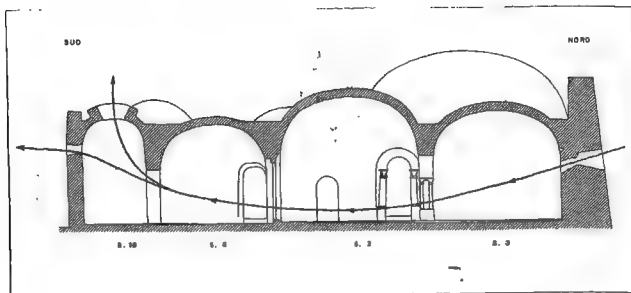


18

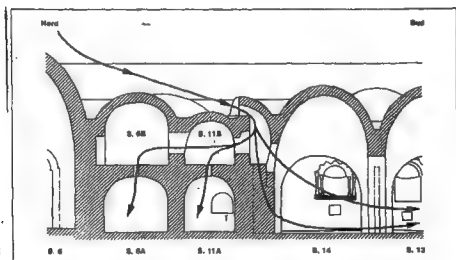
(شکل ۶۱)



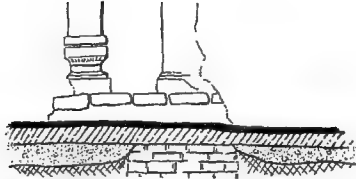
(شکل ٦٥)



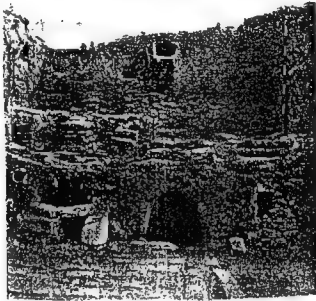
(شكل ٦٦)



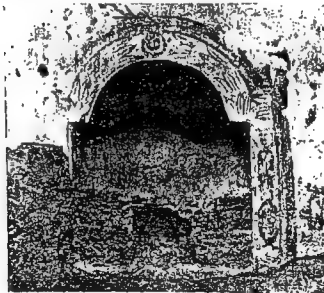
(شكل ٦٧)



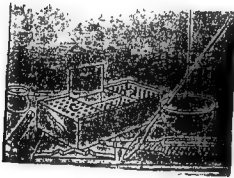
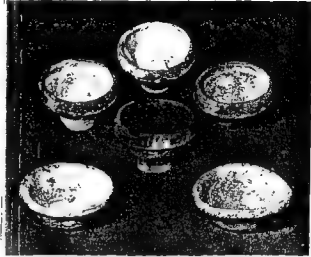
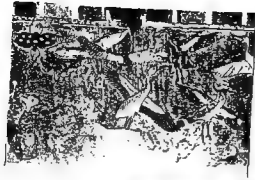
(شكل ٦٨) تعاقب الأبنية في كاليا من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادي .



(شكل ٦٩) إحدى القبائيات في كاليا .

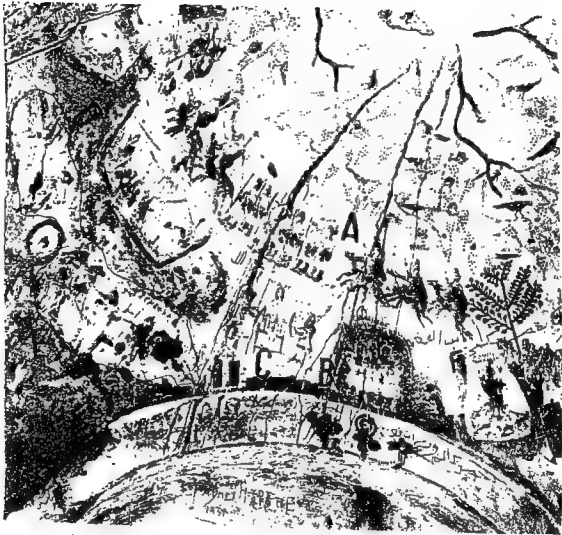


(شكل ٧٠) مدخل إحدى القبائيات في كاليا



(شكل ٧١) الفريسة المصرية القديمة و مجموعة أدوات صناعة الفريسة  
في العصر الروماني في مصر .





(شكل ٧٢) تصوير جداري (الرسمك) مقبرة الشروخ والجوات - القرنين الثالث والرابع الميلاديين

مطاردة الفرعون والجنود المصريين لقوم موسى

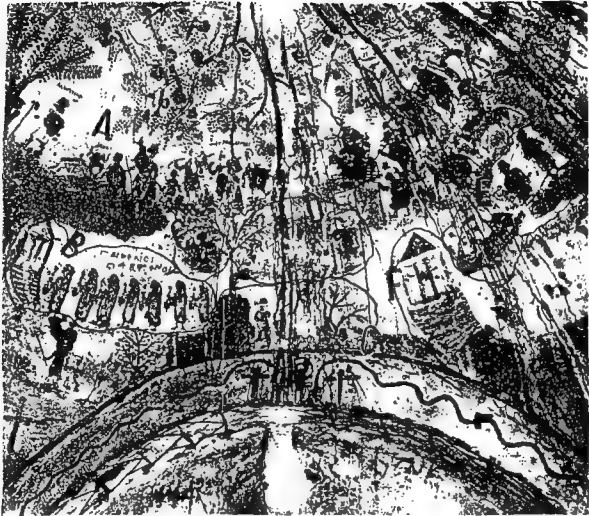
الحيروانيون الثلاثة في النار

تعذيب النبي لشعبا

النبي يونان والحوت

روبيكا وعبد النبي إبراهيم

النبي دانيال في جب الأسود



(شکل ۷۲) تصویر جداري (فريسك) مفرقة الفروج باليهوجات • القرنين الثالث والرابع الميلاديين •

قوم موسى وهيرهم إلى ميناء  
 لظفاري السبع أمام مينى اورشليم  
 الكهنة تتكلم  
 الزاهي المصلح  
 جذب القتيى ليووب  
 القتيى لرميا أمام اورشليم  
 أضحىة إبراهيم بانه إسحاق



(شكل ٧٤) تصوير جداري (أفريسك) مغيرة الخروج بالبهجات • الفرزين للثلاث والرابع الميكلي •

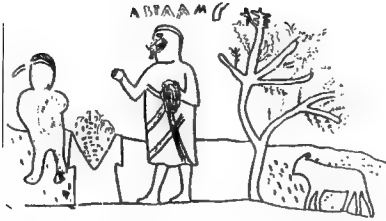
وصول موسى إلى ميني اورشليم

ميني اورشليم

النبى نوح والملك

أدم وحواء والخروج من الجنة

النبى ارميا وعصار بيت المقدس



(شكل ٧٥) انصبة إبراهيم - مقبرة الخروج بالبحوت - القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٧٦) نطيب قنبي إشعيا بالمتنشر - مقبرة الخروج بالبحوت - القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٧٧) قنبي دانيال في جب الأسود - مقبرة الخروج بالبحوت - القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ٧٨) قلبي موسى أمام مبنى اورشليم - مقبرة الخروج بالهجرات - القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٨٠) المدينة موسنة

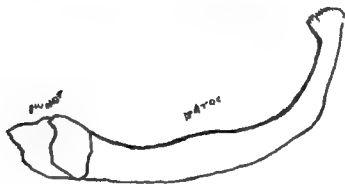
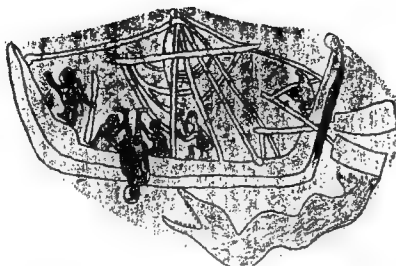


(شكل ٧٩) قلبي موسى أمام الشجرة المباركة



(شكل ٨١)

تصوير جداري (فريسكو) لبعض السفن الرمزية - الهجرات .



(شكل ٨٢) النبي يونان والحويت في ثلاثة مناظر . مقبرة الخروج بالبجوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٨٣) تصوير جدارى (أريستو) مقبرة الخروج بالهجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادى .

مناظر مختلفة لأشكال آدمية محددة وبصورة تجريدية لمجموعة من أنبياء العهد القديم المعبرة عن الخلاص فى اليهودية ، وطبقت فى المسيحية المبكرة فى مصر، للمقبرة رقم (٣٠) للهجرات القرن الثالث.

أ- الراعى الصالح ب- المبرانيون الثلاثة فى النار ، ج- القديسة تكلا، د- سارة زوجة النبى ابراهيم تتضرع ، هـ- النبى دانيال يتضرع فى جب الاسود ، و- ادم وحواء قبل الخروج من الجنة.

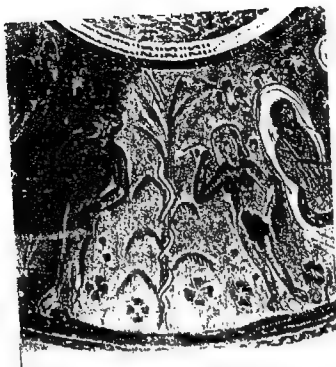


(شكل ٨٤) تصوير على السفق (البرصنة) . مقبرة السلام بالبحوت . القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٥) النبي نوح و الفلك . مقبرة السلام بالبحوت . القرنين الرابع والخامس الميلادي .



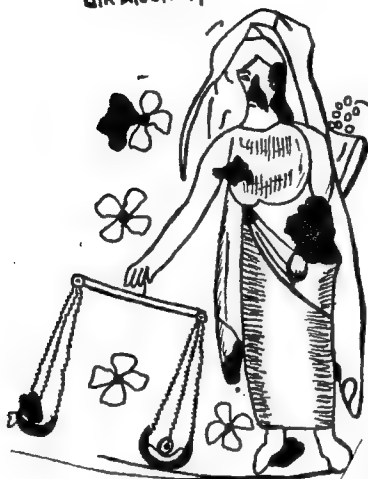


(شكل ٨٦) أم وحواء والحية . مقبرة السلام باليجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٧) أضحية النبي إبراهيم . مقبرة السلام باليجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .

DIKAIOTYN H



(شكل ٨٨) رمزية العدالة • مقبرة السلام بالبحوت •  
القرنين الرابع والخامس الميلادي •



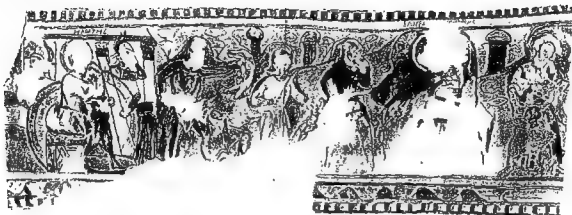
(شكل ٨٩) رمزية السلام • مقبرة السلام بالبحوت • القرنين الرابع والخامس الميلادي •



(شكل ٩٠)، رمزية بشارة الطيرام • مقبرة السلام باليهوديات • القرنين الرابع والخامس الميلاديين •



(شكل ٩١)، الرسول بولس والقديسة تكتلا • مقبرة السلام باليهوديات • القرنين الرابع والخامس الميلاديين •



(شكل ٩٢) منجاة الأطفال • هيرودس يأمر بقتل الأطفال • الجنود الرومان يقتلون الأطفال دون الستين  
 دور أبو حنن • القرن السادس •



(شكل ٩٣) رحلة العائلة المقدسة إلى مصر • زكريا في الهيكل • حلم يوسف • بداية الرحلة •  
 دور أبو حنن • القرن السادس •



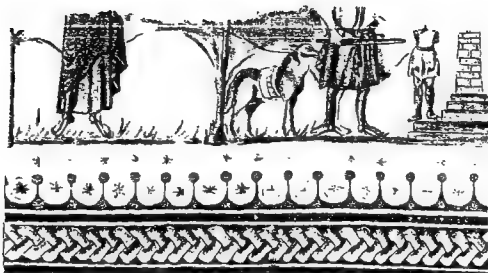
(شكل ٩٤) معجزة هرمس لقنا الجليل وتحويل الماء إلى الخمر . دير أبو حنيس . القرن السادس .



(شكل ٩٥) معجزة إيلسة لعازر من الموت . دير أبو حنيس . القرن السادس .



(شكل ٩٦) القديس ارميا • دير ارميا • منقارة • للقرن السادس •



(شكل ٩٧) أنصحية إبراهيم • دير ارميا • مطقرة • القرن التاسع •



(شكل ٩٨) منظر التوبة تحت أقدام القديسين الأوائل • دير ارميا • مطقرة • القرن التاسع •

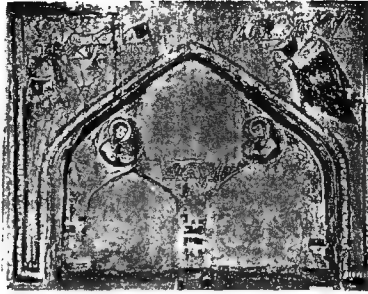


(شكل ٩٩) المبرقعون الثلاثة في النار والملائكة الحامي لهم • دير لرميا • سفارة • القرن السادس •

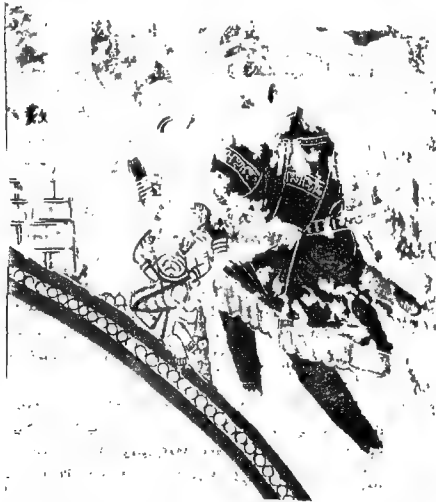


(شكل ١٠٠) المبرقعون في النار • دير القديس ايوللو • باويط • القرن الثامن •

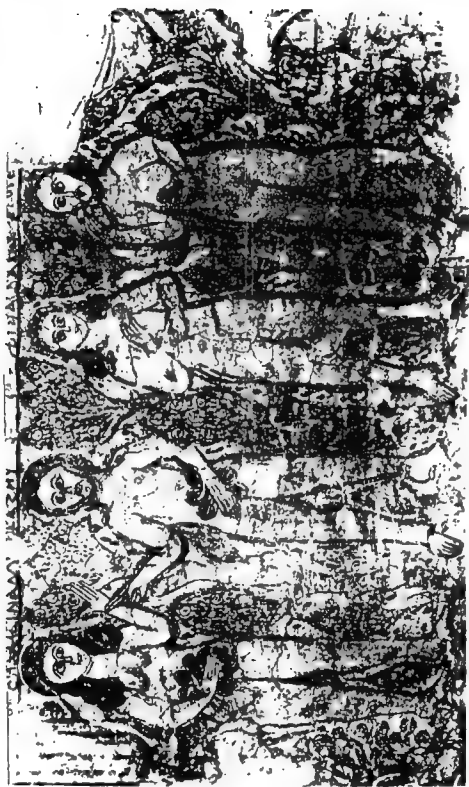




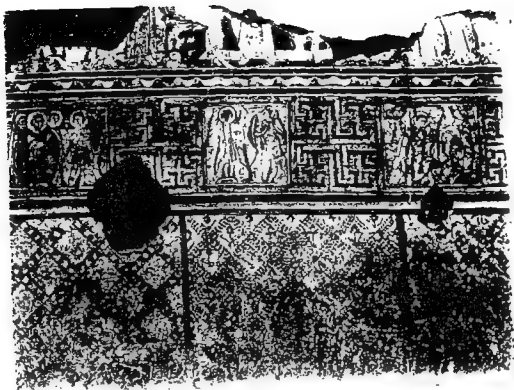
(شكل ١٠١) ذبيحة إلهي إبراهيم • دير أبو مقار • وادي النطرون •



(شكل ١٠٢) يفتاح (اليهودي) وبنج ابنه • دير الکتبا قطنوبوس بالبحر الأحمر • القرنين السابع والثامن •



(شكل ١٠٣) تصوير جداري لقصة آدم وحواء . تخيصة لم تالين بوليت . القلوم : القرن العاشر . فلسطين القديمة .



(شكل ١٠٤) تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ايوللو - باويط . جانب من حياة النبي داود .  
القرنين السادس والسابع .



(شكل ١٠٥) النبي داود والملك شاول . تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ايوللو . باويط



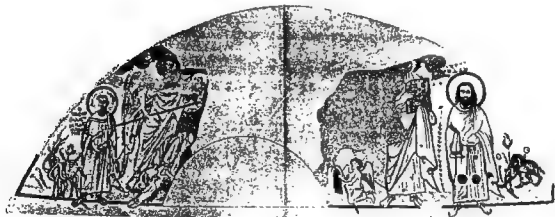
(شکل ۱۰۶) زنی داود رواجه جولیت قلاد الخلیفین . تصویر جداري فی إحدى القلايات بدیر القديس أبوللو . باول



(شکل ۱۰۷) داود يقضي على جوليت . تصویر جداري فی إحدى القلايات بدیر القديس أبوللو . باويط .



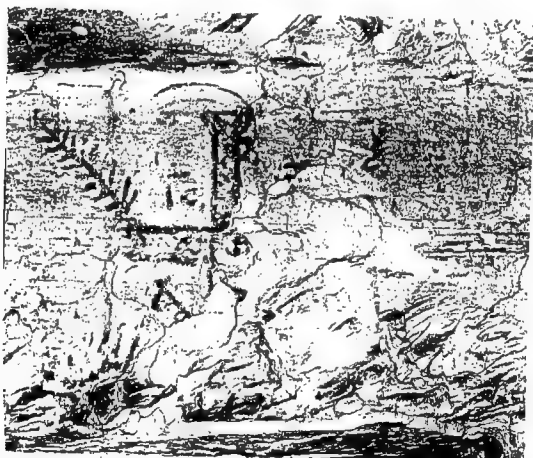
(شكل ١٠٨) الملك داود على العرش - تصوير جداري القرن الثامن - دير القديس ايوانو - باويط .



(شكل ١٠٩) تعذيب الشجر في الجحيم - تصوير جداري في إحدى النقائات بدير القديس ايوانو . باويط .



(شكل ١١٠) الجزء السفلي من تصوير جداري للكنيسة أبو مينا . باويط . القرن الثامن



(شكل ١١١) منظر جداري لصليب مزين بزيتون • غار طويها مصورا في مقبرة الرافد ( رقم ٥٣ )

طويبة • وادي الملكات



(شكل ١١٢) نماذج مصورة لهيئات القديسين والرهبان في القرنين السادس وكتي الثامن الميلادى . باويط .

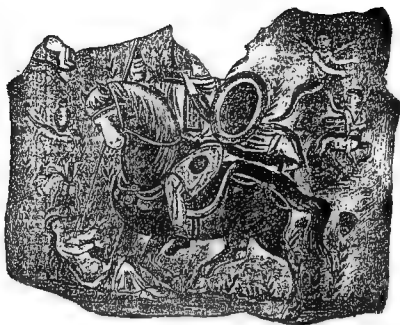


(شكل ١١٣) منظر المأوى ميشكيل البشارة - تaurus - كوم أبو جرجا - القرن السادس .

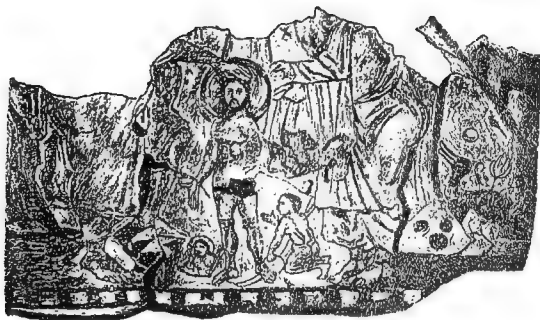




(شکل ۱۱۴) القديس الفارس فويبا آمون، تصوير جدارى فى إحدى الفكايات بدير القديس ابرالو - بلويط .



(شكل ١١٥) تصوير جدارى للقدس مينسيوس ومقتل الباسيديا لى إحدى الفكتيات بدير القدس ابوللو . باريط



(شكل ١١٦) منظر تصيد المسيح في نور الأمان بدير القديس يوحنا • باويط •



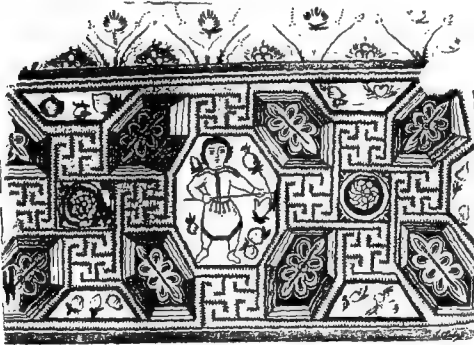
(شكل ١١٧) تصيد المسيح في المحبرة رقم ٣٠ بدير القديس يوحنا • باويط •



(شكل ١١٨) نماذج لصيور الملائكة والقدسين بدير القديس بوللو - ياروط



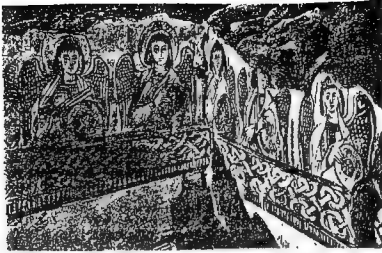
(شكل ١١٩) نقوش وخطية إحدى السفن رمز الفلاس في المنقورة رقم ٣٠ بالهجوت



(شكل ١٢٠) زخارف بداريه من دير القديس ايوللو . باويط .



(شكل ١٢١) تصوير جداري (بالأسلوب الشعبي) لبعض الرهبان بدير القديس ايوللو . باويط .



(شكل ١٢٢) تجسيد الفضائل بواسطة الملائكة تصوير جدارى فى إحدى القاعات بدير القديس ايوللو . باويط .

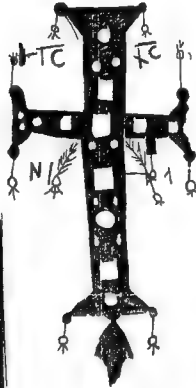


(شكل ١٢٣) تجسيد الفضائل فى شكل ميداليات حول الحنية تصوير جدارى فى إحدى القاعات بدير القديس ايوللو . باويط .



(شكل ١٢٤) تشخيص الكنيسة تصوير جدارى فى إحدى القاعات بدير القديس ايوللو . باويط .

ΠΙΤΑΝ ΕΡ  
' / / /



(شكل ١٢٥)

زخارف جدارية صليبان ونقوش قبطية  
القرن السادس • ثلاثيات كاتيا •



(شكل ١٢٧) صورة للسيد الممسيح ظاهر البشر  
في مقبرة كرموز •



(شكل ١٢٦) تشخيص الصلاة في مقبرة السلام في الجبوت •  
القرنين الرابع والخامس •

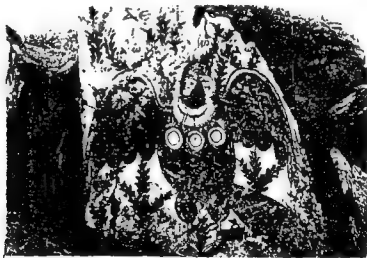


(شكل ١٢٨) صورة النبي دشتوال دير القديس إيمانو - ياروط - المجر ١٢

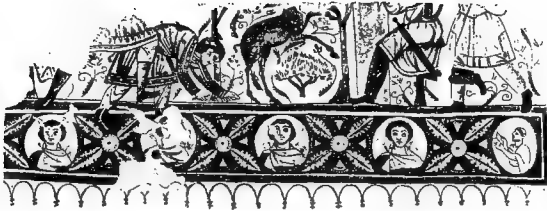




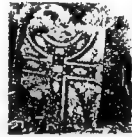
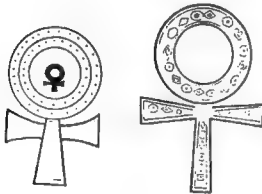
(شكل ١٢٩) منظر للتمسك (حورس - المسيح) إحدى حجرات القديس أبوتلو - باويط - القرن السادس .



(شكل ١٣٠) منظر للتمسك حورس المنقش أو القادم من السماء - أبوتلو - باويط - القرن السادس .

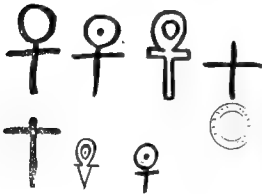


(شكل ١٣١) منظر لمسيد الأسود - تصوير جداري - دير القديس أبوللو - باويط .



(شكل ١٣٣)

صليب عثخ - دير القديس أبوللو - القرن السادس .



(شكل ١٣٢) نماذج من أشكال الصليبان

في الحجرة رقم ٣٠ بالجوات

القرنين الثالث والرابع .



(شكل ١٣٤) منظر لايروس فوق حيوان خرافي بربقة قهيد .



(شكل ١٣٥) تصوير جداري في مقبرة اللوردان بالإسكندرية  
المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية . القرنين الثالث والرابع الميلاديين .  
(الراعي الصالح ، النبي يونس والسموت ) منظر رهبوي ريفي .





(شكل ١٣٦)  
زخارف للحنيا الصغرى . القرن الثالث عشر .



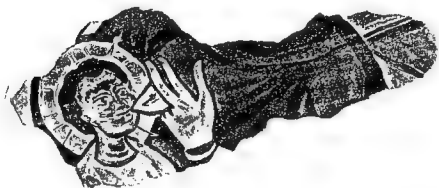
(شكل ١٣٧) صورة للإنسان مرضعة حورس (مفهوم أم الإله)  
كراتيس . القرن الثالث الميلادي .



(شكل ١٣٨) حنية تصور السيدة العذراء والطفل المسيح في دير فرميا . سفارة . حجر ٨  
لقرنين الخامس والسادس الميلاديين.



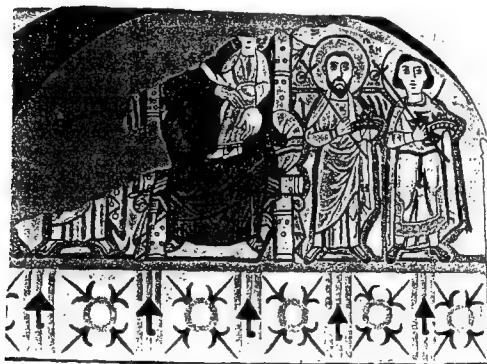
(شكل ١٣٩) حنية تصور السيدة العذراء والطفل المسيح في دير فرميا . سفارة . حجر ١٧٢٥  
لقرنين الخامس والسادس الميلاديين.



(شكل ١٤٠) حنية السيدة الطاهرة أم الإله والمسيح الطفل . بلويط حجرة ٣٠ - القرن الثامن .



(شكل ١٤١) منظر السيدة الطراء بين ملكين واثنين من القديسين - حجرة ١٧١٩ .  
دير اليا لرميا حفارة - القرن السادس .



(شكل ١٤٢) منظر السيدة الطراء بين اثنين من القديسين - حجرة ٣  
دير القديس أبوللو . منتصف ثقرن الممارس الميلادي .



(شكل ١٤٣) حنانيا حزن والدة الإله . حجرة ٢٨ . باويط . نهاية القرن السابع الميلادي .





(شكل ١٤٤) حنية حوض الإله (الأب) حجرة ١٧ دير القديس يوحنا . باويط . القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٤٥) صورة جدارية من كنيسة أرس بالأنوية تمثال السيدة العذراء وأحد القديسين للقرن الثامن .



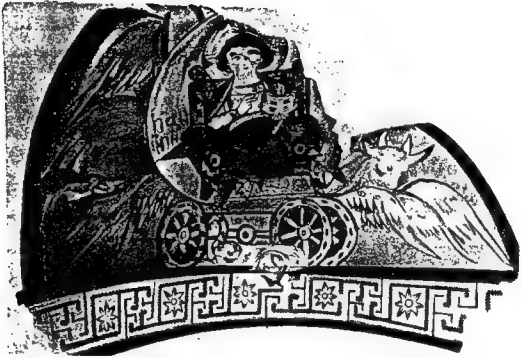
(شكل ١٤٦) صورة حضي الإله . دير القديس أنطونيوس .



(شكل ١٤٧) صورة حضي الإله . الدير الأبيض .



(شكل ١٤٨) صورة بشارة السيدة العذراء (الثيوتوكس) دير السريان . القرنين التاسع والعاشر الميلاديين



(شكل ١٤٩) السيد المسيح لحظة التجلّي على العرش الإلهي (طبقاً لرؤية حزقيال النبي) وبجواره الحواريات المتجسّدات.  
القرن الثامن . بلوط .



(شكل ١٥٠) حنية للمسيح (المبارك) - حجرة ٧٠٩ . أرميا . مقاره . القرن السادس الميلادي .



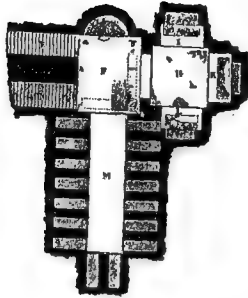
(شكل ١٥١) صورة السيد المسيح في حنية من كاليا . القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٥٢) السيد المسيح ورمزية العمل في دير أبوللو في باويط . القرن السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ١٥٣) القديس زكريا في دير أبوللو في باويط . القرن السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ١٥٤) تخطيط لمقبرة كرموز بالإسكندرية • القرنين الثالث والرابع •



(شكل ١٥٥)

معجزة السيد المسيح الثلاثة في حنية المقبرة

( معجزة عرس قانا الجليل ، معجزة الغذاء المبارك ، معجزة الظهور الإلهي )

مقبرة كرموز بالإسكندرية • القرنين الثالث والرابع •



(شكل ١٥٦) وجه سيدة على قطعة نسيج من الكتان والصوف . القرن الثالث والرابع الميلاديين . متحف الفنون بمتروجران .



(شكل ١٥٧) وجه سيدة على قطعة نسيج من الصوف والكتان من القرن الرابع .  
متحف بيناكي باثينا



(شكل ١٥٨) قطعة نسيج من أكتوني دالغل ميدالية في الوسط تمثل السيدة المتوفاة ومحيط بها في الأركان الأربعة الحوريات فوق حيوانات غرافية من القرن السادس .



(شكل ١٥٩) قطعة نسيج من نهميم تصور جزءا نصليا لرجل حول رأسه هالة (قديس) من القرن الرابع والخامس الميلاديين .





(شكل ١٦٠) قطعة نسيج من أقمشة كمال الإله ديونيسيوس في بورتريه مريم وقول رأسه جثة وتحيط به مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية. القرن الرابع الميلادي .



(شكل ١٦١) بورتريه لسميدة من ملوي .  
القرن السادس والسابع للميلادين .



(شكل ١٦٢) وجه سميدة في وضع رقص  
من القرن السادس والسابع للميلادين .



(شكل ١٦٣) بورعبره لرجل يحتمل أن يكون ثديسا حول رأسه هالة . القرن الرابع والخامس الميلاديين .



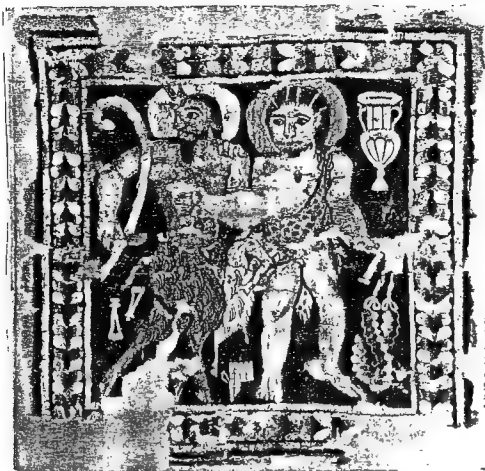
(شكل ١٦٤) صورة نصابية لرجل يحتمل أن يكون وفقا لذلك هيكل . القرن الرابع الميلادي .



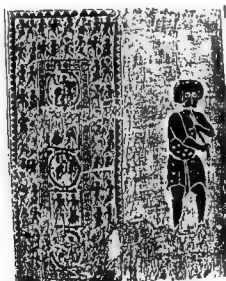
(شكل ١٦٥) منظر لواقعة على قطعة نسيج جزء من كلن . متحف بيركلي بالونتا . القرن الرابع .



(شكل ١٦٦) وجه للإله ديونيسيوس بالنسج الذهبي على أرضية بنية اللون  
يوضح التضاد اللوني في فن الزخارف النسيجية . القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٧) قطعة فسيفساء تصور الإله بان والإله بانغوس إله القمر. القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٨) قطعة فسيفساء من كاثن ربما تمثل الراعي اورفئوس وأمامه الرعية . أواخر القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٩) قطعة نسج توضح للتمسك اللوني بين الفاتح والداكن تمثل أيريس وسط هالة القرن الرابع حطمت موسكو .



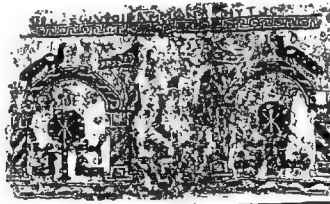
(شكل ١٧٠) قطعة نسج توضح إحدى العوريات باللون الفاتح دلالاً أرضية من اللون الداكن تملكها بيدها كلهما من القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧١) قطعة نسيج تمثل أدونيس في زي سيد وإلهة فينوس. القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٢) قطعة لسبع من قوم النسيج عبادة (الكنعاني) تمثل ألهنوس ولفقة في الوسط مشقة لصل الربيع وحولها ثلاثة تملتن باقي الوصول. القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٣)

قطعة نسج من اكلان متوفى مسوحى (مصحفها خير مطاوع) ، تمثل مجموعة من الرموز القروسية مثل علامة عتيق والحصانين والطاوس داخل هيكل اورشليم المكون من عمودين بينهما عقد مركش شرائط ملقوه (مسدول) بالانوس الازرق والبرتقالي ، اعلى القطعة بها شريط خيوط مرخوف بعلامة المهددا اليونانية ، واعلاء كتاب باللفة اليونانية ، وتلاحظ توسط علامة طنج واللون الاحمر وسط الهيكل ، وفي العروة نجد علامة الصليب المكون من حرفين p,x ، بما يؤكد في الصفة الروحية لا تزال مستخدمة كرمزية مختلفة للعالمين المتحد قديس .  
القرن الرابع م .



(شكل ١٧٤) قطعة نسج من ألحهم تصور البطل هيراكلوس يصارع أسد نيميا وسط زخارف ديونيسية .  
القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٥)

قطعة مستديرة من النسج القبطي عليها زخارف شكل موضوع ميثولوجي يوناني وظف  
لخدمة العبادة الجديدة ، يمثل الاله هرقل وهو يصارع أسد نيميا ، والقطعة تتشابه بملونة قنصل  
القرني بين الأبيض والبنّي والأحمر لألوان الموضوع ، كما أن الفنان استخدم الخيوط البيضاء  
لتوضيح ملامح جسم هرقل والأسد. ويمكن مقارنتها بالملوب تحت اعنسا المروحة الثالثة.  
القرن الرابع - المتحف القبطي.





(شكل ١٧٦)

قطعة نسيج تصور حصاناً كرمز للفروسية .  
القرن الخامس والسادس الميلادي .

(شكل ١٧٧)

قطعة نسيج تمثل فارما فوق رأسه هالة  
يمتلي جولدا وأسلنه يظهر أسد .  
من القرن الخامس ألي لمتابع المولاي .



(شكل ١٧٨) قطعة نسيج من ألتينوي توضح فارما

يمتلي الحصان المينج الذي ينقش على اللتين الشرير .  
القرن الخامس . متحف اللوفر .



(شكل ١٧٩) قطعة نسيج تصور الاسكندر الأكبر في صورتين متضادتين على هيئة فارس  
يقتل بلعازيل التنص من اثنين من الملائكة. القرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ١٨٠) قطعة نسيج من أحميم توضح شكل فارس يمثل حيوانا خرافيا للتعبير عن  
شخصية القديس الفارس. القرن السادس والسابع الميلاديين .



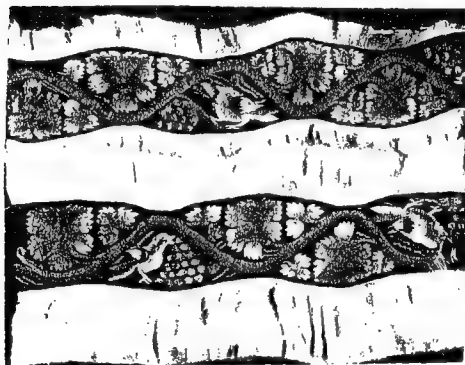
(شكل ١٨١) قطعة نسيج تمثل الراعي للصالح من القرنين الرابع والخامس الميلاديين .



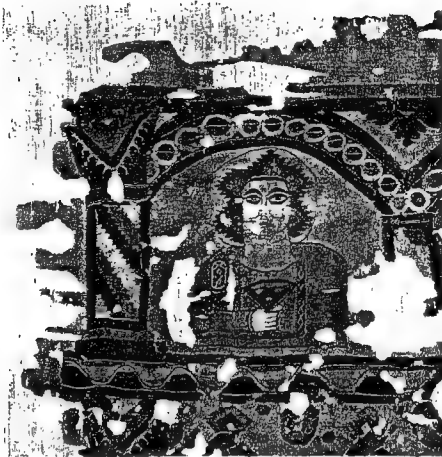
(شكل ١٨٢) قطعة نسيج تمثل أنسجة إبراهيم بابنه إسحاق - من القرن السادس والسابع الميلاديين .



(شكل ١٨٣) قطعة نسيج من القرون تمثل أرثا في الوسط وحوله زخارف نباتية . القرن السادس والسابع .



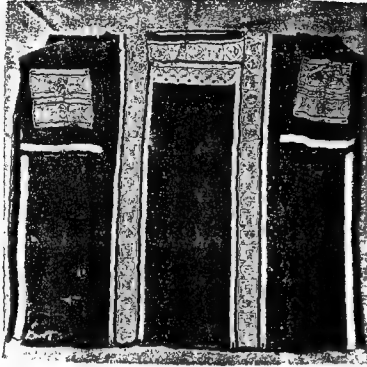
(شكل ١٨٤) قطعة نسيج عليها زخارف نباتية . القرن الثالث والرابع الميلاديين .



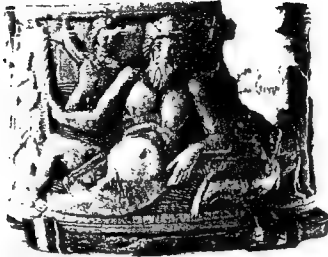
(شكل ١٨٠) قطعة نسوج من أليكسندرية لتمسك بكنس الخضر المقدس وتلقب بالملح فيقال جنقزي .  
منتصف القرن الخامس.



(شكل ١٨٦) قطعة نسوج تمثل جزءا من كلابي (شريط زخرفي) على قميص تونجا .  
من مقتنيات جمعية الآثار بالإسكندرية . القرنين السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ١٨٧) قطعة تسيج من قميص تونيكيا لطلال من القرن السادس إلى القرن الثامن الميلادي .



(شكل ١٨٨) صندوق من الفضة يحمل منظرًا لآلة القيل لنيرون . القرن الخامس .



(شكل ١٨٩) صندوق من الفضة يحمل آلة القيل على أحد وجهيه والوجه الآخر بمجزة المسيح 'راهب الحياة' .  
أي إلهة تعازر من الموت . القرن الخامس الميلادي .

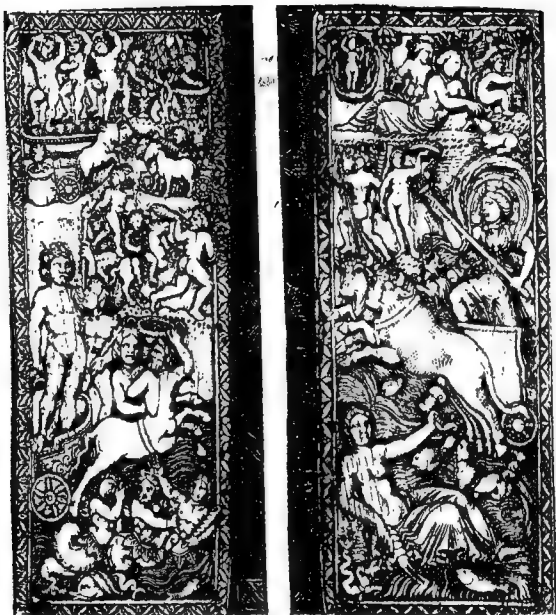


(شكل ١٩٠) واجهة صندوق من العاج عليه جانب من الاحتفالات النيونيسية من القرن الخامس .



(شكل ١٩١) واجهة صندوق من العاج مصور عليه مجلس الأكلية لمحاكمة باريس من القرن الخامس .





(شكل ١٩٢). قطعة من الحاج لسندوق على وجهين للإلهين سبتين وديانوس من القرن الخامس الميلادي.



(شكل ١٩٣) قطعة من العاج تمثل مسرحاً مع الكلمة لقرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ١٩٤) منحوت من العاج تنكاري لأوروبا على الثور زيوس رب الأرباب . متحف بالتموري .  
القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٩٥) وجهة صندوق من الحاج مصور عليه القديس ابر ميخا ، منظر الاستعداد ، ومنظر لتكديس .  
من القرن السادس .





(شكل ١٩٦) قطعة نحنية من العاج للراعى المصالح

متحف ليلار بول القرن الرابع •



(شكل ١٩٧)

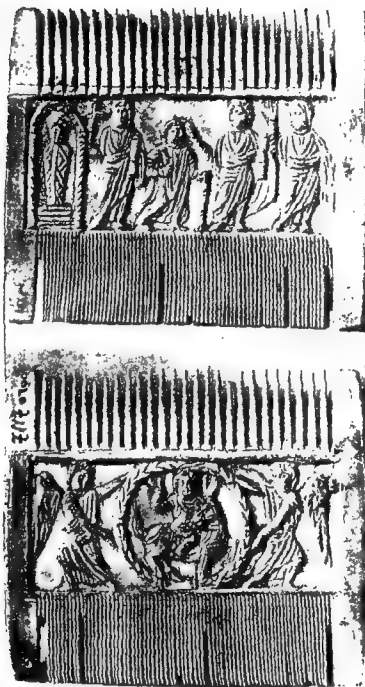
لوحة تذكارية من اللعاج تمثل اختطاف جانيميدس بواسطة النسر (زيوس) نلاحظ ان مفهوم تصوير زيوس هنا متأثر بمنظر نسر حورس المنتفض من اعلى لشارد جناحيه ، كما نجد ولقبة جانيميدس على ركبته تؤكد عملية خضوعه لقوة الاله ، جانيميدس يرتدى القبة الوطنية لمكان اسيا الصغرى، وهي القبة التي نجدها تميز مجموعة من الانبياء اليهود لكساء صليبة خلاصهم ، فهي صفة مسيحية مبكرة للمؤمنين ، جانيميدس هنا يرتدى ايضا رداء وعباءة ويمسك في يده العصا المقدسة وخلفه درع ، ارجحت القطعة بالفترة ما بين القرنين الثالث و الرابع محفوظة في متحف بالتموري . تنتمي لمدرسة الاسكندرية الفنية . ولجميع (1977). no.148 Weitzmann. op-cit.



(شكل ١٩٨)

لوحة منحوتة تذكارية ، تصور إحدى الموضوعات الأسطورية الهلنستية ، لأوروبا على الثور الذي يرمز للاله زيوس ، وتبدو أوروبا جالسة باستمتاع وهدوء نفسى فوق زيوس الراقص أيضا فى هدوء، مما يحقق لنا مفهوم القيادة من جانب أوروبا وخضوعها التام لزيوس ، كذلك نلاحظ نظرة الهوى فى ملامح وجه أوروبا مع الوشاح المتطاير وابرار ثيابا الرداء السفلى وقسمات الصدر والبطن لأوروبا يوضح ان هناك وحدة فنية متماسكة من العناصر اليونانية ولكنها منفذة بأسلوب من القرنين الثالث والرابع م. القطعة من العاج مقاس ٥,٩x٥ سم . محفوظة فى متحف بالتمورى ، نشرها.

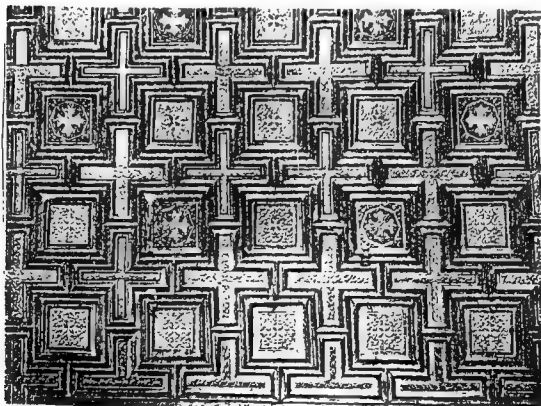
Weitzmann. op-cit- (1977) no. 147



(شكل ١٩٩) مشط من العاج يصور إلهة لمآزر من الموت ، على ظهور المسيح ابن ملكين .  
من القرن الخامس .

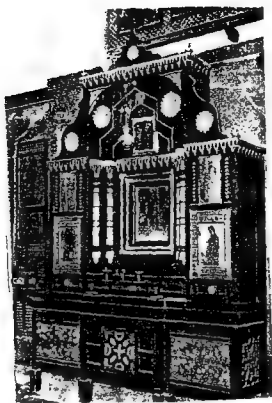


(شكل ٢٠٠) صندوق لحفظ أدوات الزينة من الخشب المطعم بالمعاج . من القرن السادس والسابع .



(شكل ٢٠١) منظر لمشوات حلجية من القرن السابع<sup>١</sup>





(شكل ٢٠٢) خزانة خشبية مطعمة بالعاج في القنيسة المملوكية - القرن السادس .



(شكل ٢٠٣) صورة من العاج - المتحف القبطي - القرن الرابع .



(شكل ٢٠٤) قناع من العاج يصور للبشارة • المتحف القبطي • القرن العاشر •



(شكل ٢٠٥) ثلاثة قطع من العاج لمجموعة من ربات الفنون والإلهيين ابوالو وارتيميس • القرن الخامس •



(شكل ٢٠٦)

قطع من الحاج تصور مجموعة من الحوريات  
 الهامات أو الرافعات ذات الطابع الجنائزي  
 المتحف القبطي • القرنين الثالث والرابع •



(شكل ٢٠٧)

قطع من الحاج تصور مجموعة من الحوريات  
الهائمات أو الرقصات ذات الطابع الجنائزى  
المتحف القبطى • القرنين الثالث والرابع •





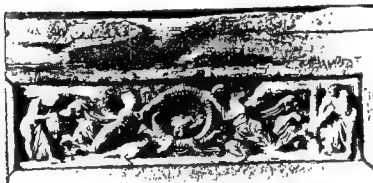
(شكل ٢٠٨)  
 قطع من الحاج تصور المرمومة  
 لطيور وزخارف نباتية ولصوص  
 المتحف القبطي ، القرنين الرابع والخامس .



(شكل ٢٠٩) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع.



(شكل ٢١٠) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع.



(شكل ٢١١) مشوات منحوتة على الخشب من كنيسة السميت بربلوا، القرن السابع.



(شكل ٢١٢) منظر منحوت على الخشب لدخول المسيح اورشليم، القرن الخامس.



(شکل ۲۱۴)

منظر منقوت علی الفشب لهیکل چنگازی بدافله  
الکهنس شتوده یحمل الکتاب المقدس، القرن السادس.



(شکل ۲۱۳)

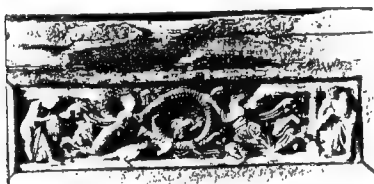
منظر منقوت علی الفشب لهیکل چنگازی بدافله  
الکهنس من پاپوط، القرن السادس.



(شكل ٢٠٩) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات القبلية القرن الرابع .



(شكل ٢١٠) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات القبلية القرن الرابع .



(شكل ٢١١) مشوات منحوتة على الخشب من كنيسة الميت بـبرابرا . القرن السابع .



(شكل ٢١٢) منظر منحوت على الخشب لدخول المسيح اورشليم . القرن الخامس .





(شکل ۲۱۴)

منظر منقوت علی الخشب لیهیکل چنکاری بداخله  
الکلیس شونده یحمل الکتاب المقدس، القرن السادس،



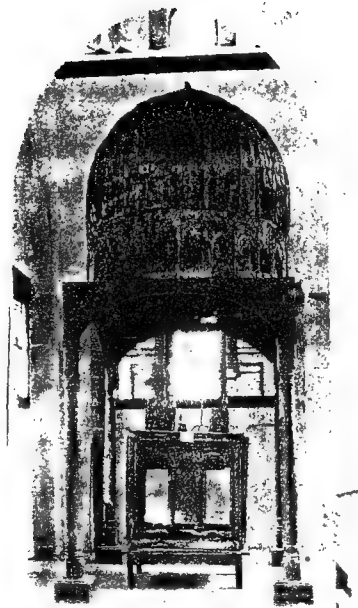
(شکل ۲۱۳)

منظر منقوت علی الخشب لیهیکل چنکاری بداخله  
الکلیس من باویط، القرن السادس،



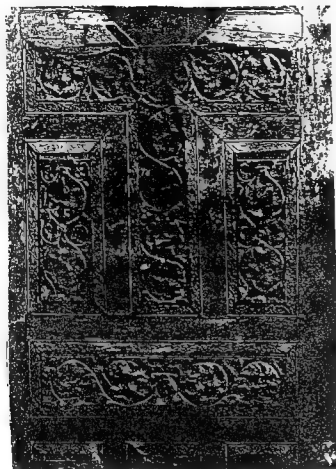
(شكل ٢١٥) باب من الخشب • كنيسة القست ببرا •

القرن التاسع عشر •

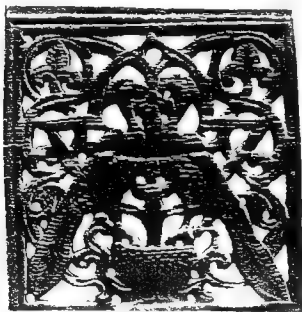


(شكل ٢١٦)

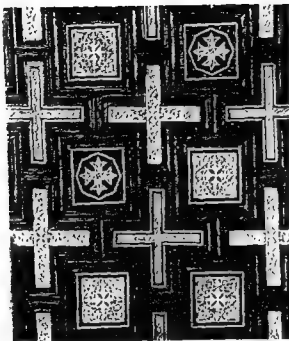
قبة مصنوعة من الخشب فوق المذبح قائمة أيام مرجة - القرن السادس



(شكل ٢١٧) باب من الخشب • كنيسة الميت بريارا • القرن العاشر



(شكل ٢١٨) تاريمعات خشبية لبعض الزخارف النباتية من القرن العاشر •



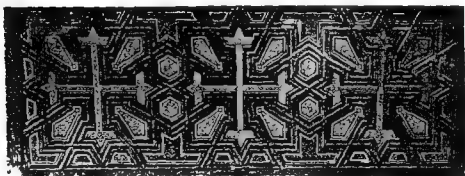
(شكل ٢٢٠)

جزء من حجاب كنيسة أبي الميادين  
القرن الثاني عشر



(شكل ٢١٩)

لوحة من الخشب من كنيسة أبي مرجة  
تمثل القديس جورج الفارس القرن العاشر



(شكل ٢٢١) حشوة باب من الخشب - القرن الثاني عشر



(شكل ٢٢٢) بورترية من الخشب . جنائزي الطابع . المتحف القبطي . لمسيه متوايه  
منفذ بطريقة التمبرا . القرنين الثالث والرابع .



(شكل ٢٢٣) بورترية من الخشب . جنائزي الطابع . المتحف القبطي . لملته منحج يمثل حالة الانتصار .  
منفذ بطريقة التمبرا . القرنين الثالث والرابع .

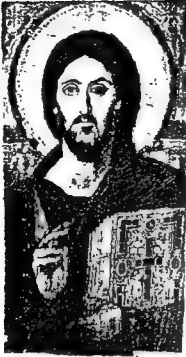


(شكل ٢٢٤) بورتريه للشاه . جلقزي الطابع . من هوراد . القوم . القرن الرابع



(شكل ٢٢٥) نماذج من بورتريهات العصور الفرثيه الثالث والرابع .





(شكل ٢٢٧) أيقونة المسيح المبارك  
يحمل الكتاب المقدس • دير سانت  
كاترين • القرن السادس.



(شكل ٢٢٦) أيقونة السيدة الطراء  
جالسة فوق العرش • دير سانت  
كاترين • منتصف القرن السادس.



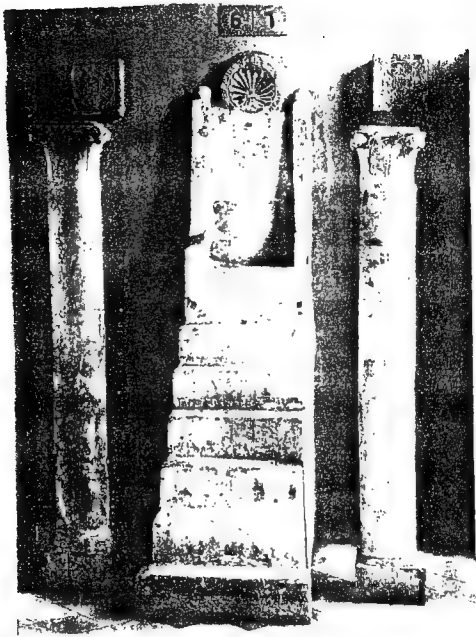
(شكل ٢٢٨) أيقونة القديس بطرس  
• دير سانت كاترين • القرن السادس.



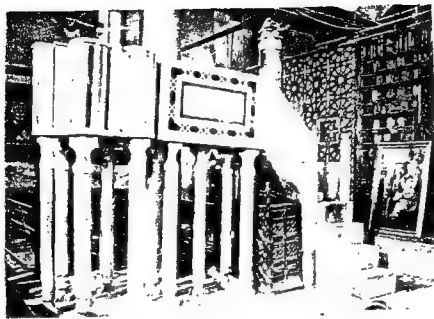
(شكل ٢٢٩) أيقونة القديسين جورج وثيودوروس  
• دير سانت كاترين • القرن السادس.



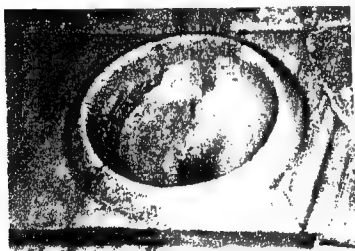
(شكل ٢٢٠) لفظة المسيح المبارك وفكره منذ القرن السادس والسابع .



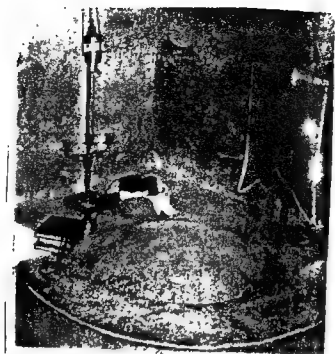
(شكل ٢٣١) التمثال من الحجر الجيري من دير الدير في سوريا - مقبرة - القرن السادس - المتحف القبطي



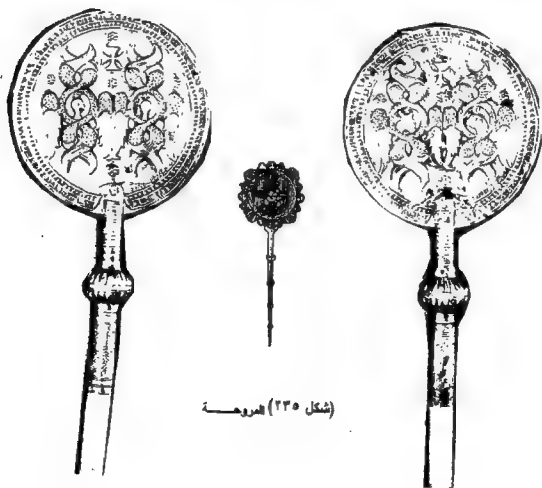
(شكل ٢٣٢) الأمل في كنيسة المعلقة ، عصر متأخر .



(شكل ٢٣٣) اللقمان في دير الانبا اليرمواس في وادي النطرون ، عصر متأخر



(شكل ٢٣٤) حوض المصنوعة من دير البرموانس.



(شكل ٢٣٥) المروحة



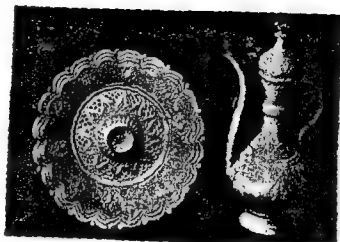
(شكل ٢٣٦) فـسـورية



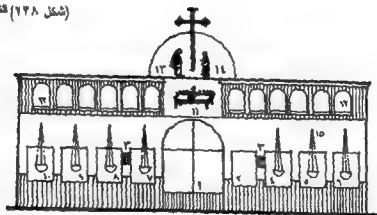
(شكل ٢٣٧) كـالـس



(شکل ۲۳۸) قنددان



(شکل ۲۳۹) قفس و طشت

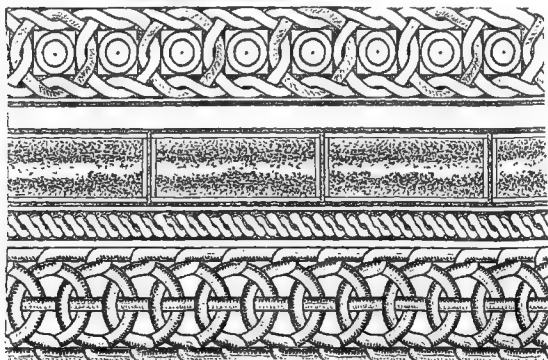
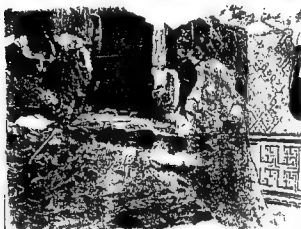
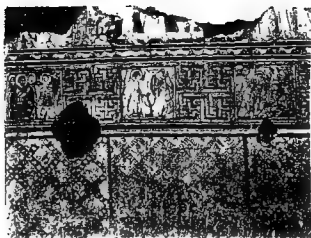


(شکل ۲۴۰) جدول آتقوننت

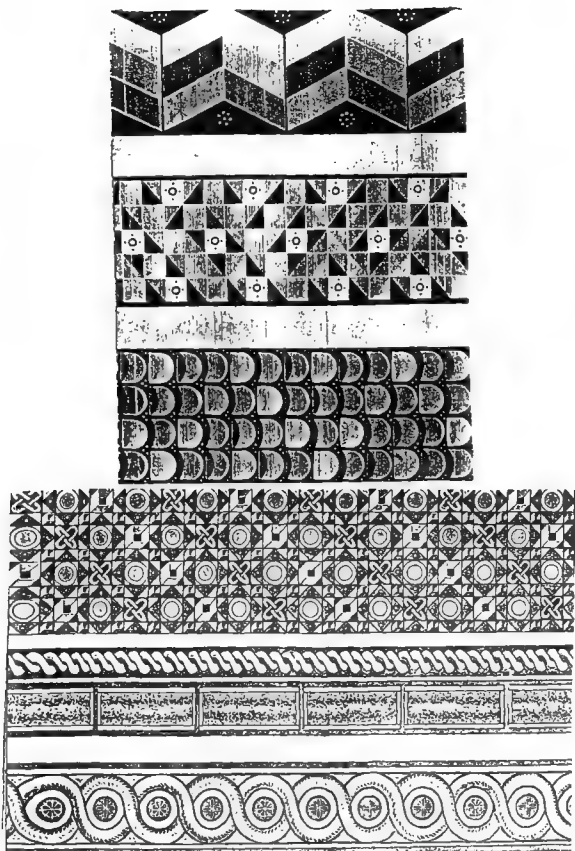


(شكل ٢٤١) نماذج لزخارف تيجان الأعمدة من دير ارميا بمشغرة • القرن السابع •

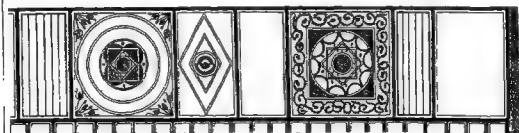
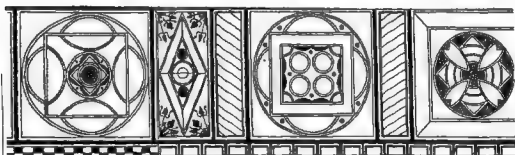
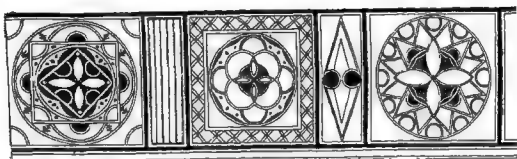
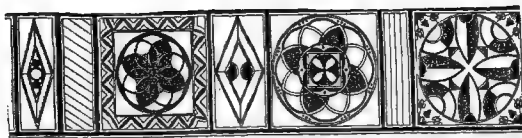




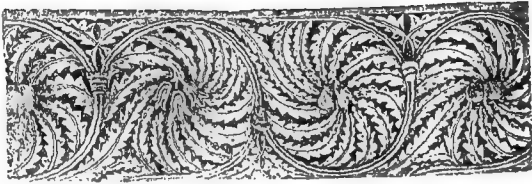
(شكل ٢٤٢) زخارف جدارية • باوريط • القرن السادس والثامن •



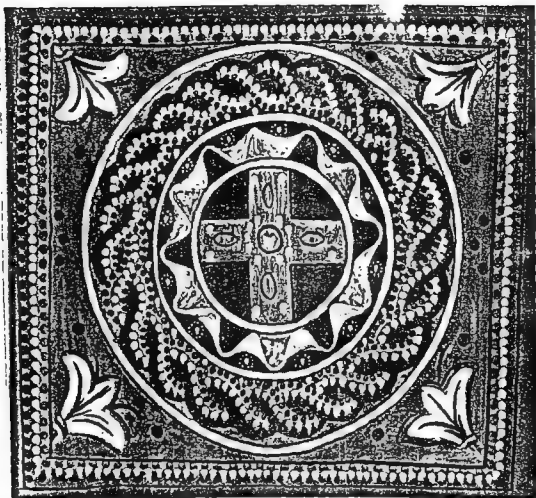
(شکل ۲۴۳) زخارف جداریه • بایط • القرن السادس والتامن •



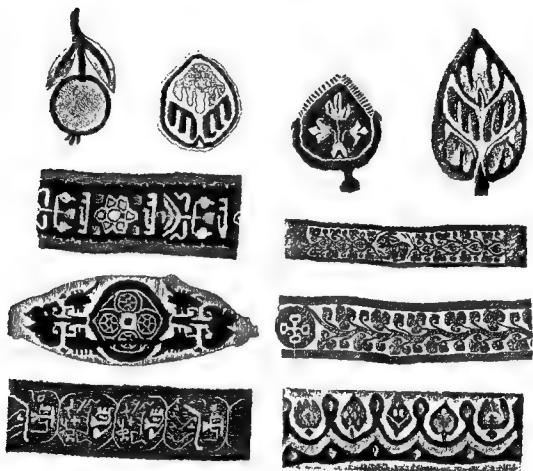
(شكل ٢٤٤) زخارف جدارية • بوليط • القرن الثامن •



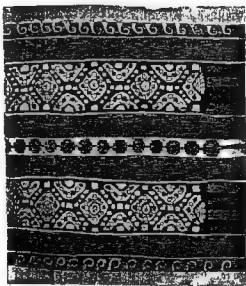
(شكل ٢٤٥) زخارف نصحية • باويط • القرن السابع والثامن •



(شكل ٢٤٦) زخارف جدارية - عكايا - القرن السادس .



(شكل ٢١٧) زخارف مسجد، القرن الخامس الهجري.



(شكل ٢٤٨) زخارف نسجية، القرنين الخامس، السادس •



(شكل ٢٤٩) زخارف لمبجبة، القرنين الخامس المملاس .

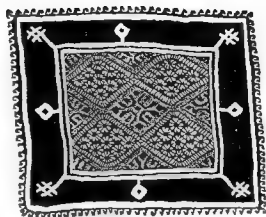
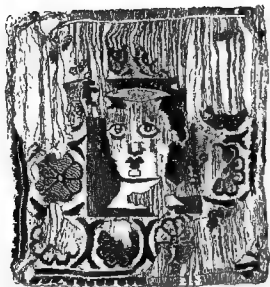




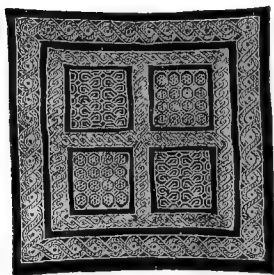
(شكل ٢٥٠) زخارف نسيجية، القرنين الخامس للمسلم •



(شكل ٢٥١) زخارف نسجية. القرنين الخامس والسادس .



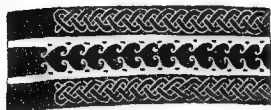
(شكل ٢٥٢) زخارف تسيجية، القرنين الخامس للميلاد •



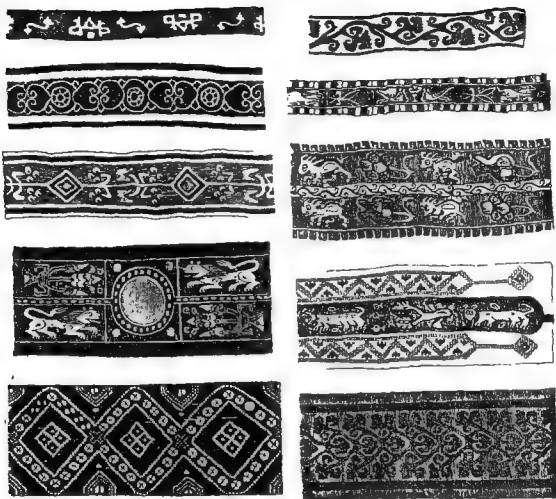
(شكل ٢٥٣)، زخارف نسيجية، القرنين الخامس والسادس .



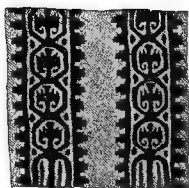
(شكل ٢٥٤) زخارف نميجية، للقرنين الخامس السادس



(شكل ٢٥٥) زخارف تصبؤية - القرنين الخامس الميلادي .

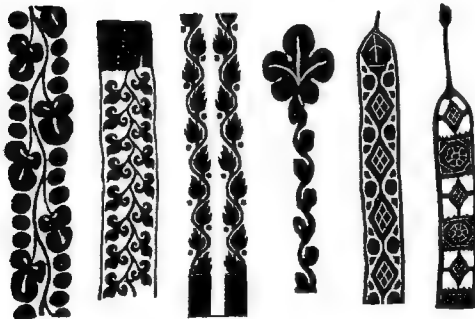


(شكل ٢٥٦) زخارف نمجية. القرن الخامس الماقس .

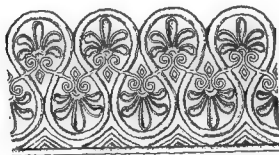


(شكل ٢٥٧) زخارف نسيجية • للقرنين الخامس السادس |

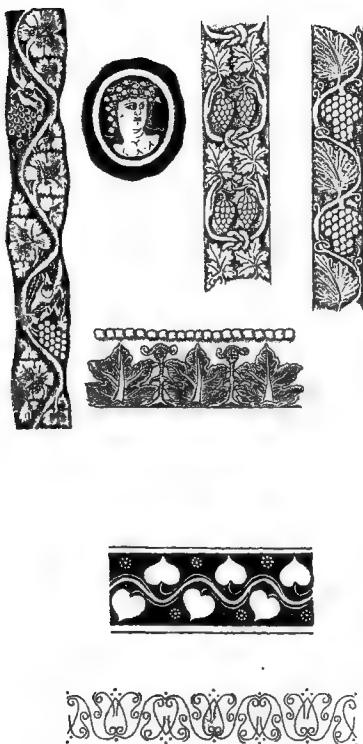




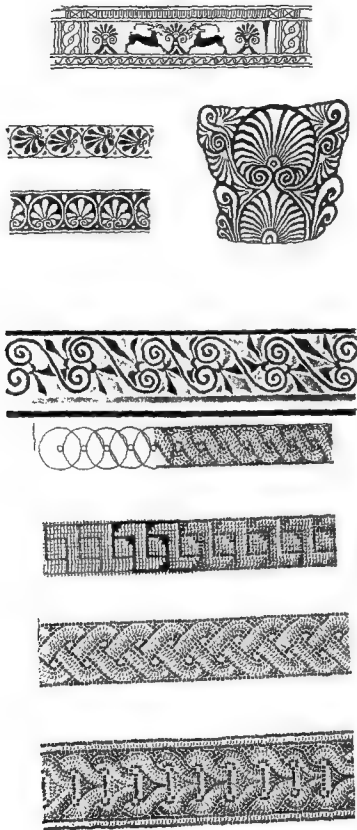
(شكل ٢٥٨) زخارف نسيجية - القرنين الخامس والسادس •



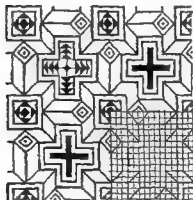
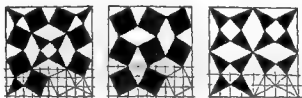
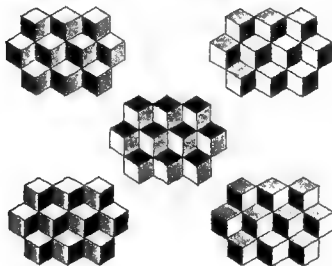
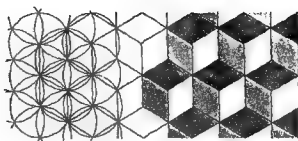
(شكل ٢٥٩) زخارف معمارية القرنين الرابع والخامس.



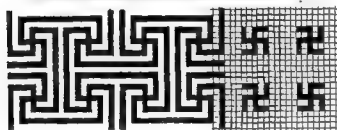
(شكل ٢٦٠) زخارف تخطيطية، القرن العاشر الميلادي .



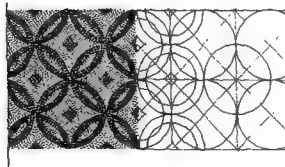
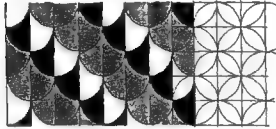
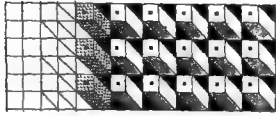
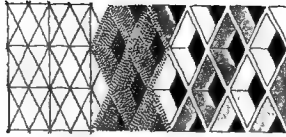
(شكل ٢٦١) زخارف معمارية للقرنين الرابع والخامس.



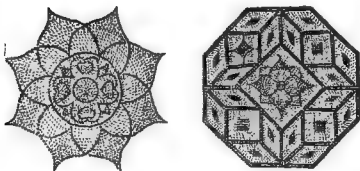
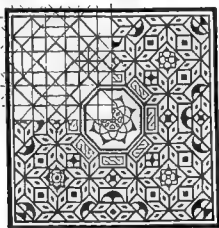
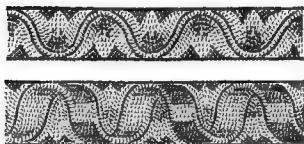
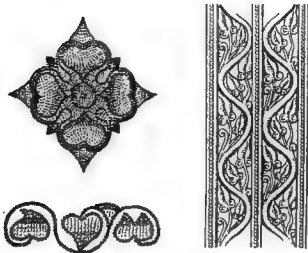
(شكل ٢٦٢) زخارف جدارية - معمارية القرنين الرابع والخامس •



(شكل ٢٦٣) زخارف جدارية - مصرية القرنين الرابع والخامس



(شكل ٢٦٤) زخارف جدارية - مسارية القرنين الرابع والخامس.



(شكل ٢٦٥) زخارف جدارية - معاصرة القرنين الرابع والخامس.

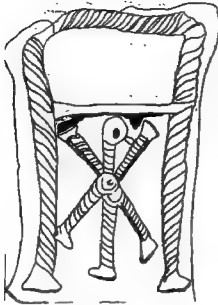




(شكل ٢٦٦) زخارف نسجية - القرنين الخامس السادس



(شكل ٢٦٧) توبيس، رمز العالم الآخر



(شكل ٢٦٨) زخارف ، شاهد قبر عليه رمز الصليب للقرنين الرابع و الخامس



(شكل ٢٦٩)

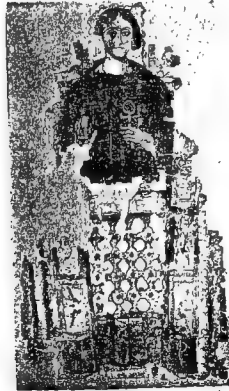
شاهد قبر من أرميت أو أتيادوى (١) ، محفوظ في المتحف القبطي تحت رقم 8662، مقاس ١٧×٢٥، ولشاهد من الحجر الجيري يمثل مدخل جملاني الشكل ذو سور دائرية مفرغة ومزودة بفروع نباتية ، والأفرع المزينة أسفل المثلث الجملاني به نقش باللغة اليونانية **ΤΑΒΝΟΥΤΗ** ويبدو أن الجزء السفلي كان معلق به لوحة بها أسماء المتوفين ولكنها أزيلت من عهد ، نلاحظ أن في وسط اللوحة صليب وحلي جانبيه صليب بعلامة عليه مما يؤكد أن لكل منهما وظيفة طقسية جنائزية.

المتحف القبطي . القرنين الثالث - الرابع م.



(شكل ٢٧٠)

بورترية لموتوفى بن صور للإله سريوس وإيالة إيزيس . بالتمبرا . نموذج للتركيبة المختلطة في العقيدة المصرية في العصر الروماني المتأخر ، يحتمل أن يكون الرجل غنوصي العقيدة وذلك لما يحصله من رموز مثل الثبات السري الخاص بالطوائف الجنازية في العقيدة الغنوصية المبكرة .  
متحف POUL GETTY مانيبو . القرن الثالث .

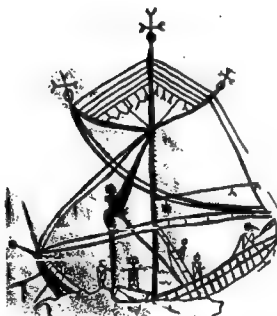


(شكل ٢٧١)

بورترية لمسيودة متوفية تمسك بصليب عظيم نلحية صدرها . اكتشفها جاليت في مدينة التينوي متحف اللوفر منتصف القرن الثالث .نهاية الرابع



(شكل ٢٧٢) زخارف جدارية لرمزية سفينة الفلاس • البجوات • القرن الخامس •

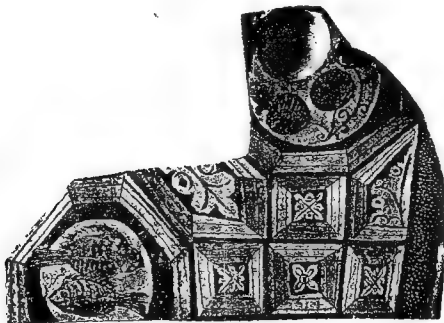


(شكل ٢٧٣) زخارف جدارية لرمزية سفينة الفلاس • بلوط • القرن الخامس والسادس •



(شكل ٢٧٤)

حنية مسيحية من مجموعة مريت بطرس على بالمتحف القبطي ، تمثل مجموعة من الرموز  
الغنومية تحيط بعملية التثاق السيد المسيح ويرمز الى لاهوته وناسوته . النصف الاول من القرن  
الرابع م.

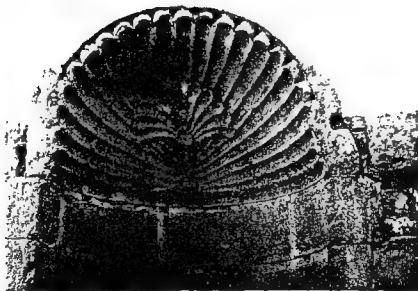


(شكل ٢٧٥) زخارف جدارية لرمزية الفواكة والاسماك . كوم ابو حرجا . القرن السادس



(شكل ٢٧٦)

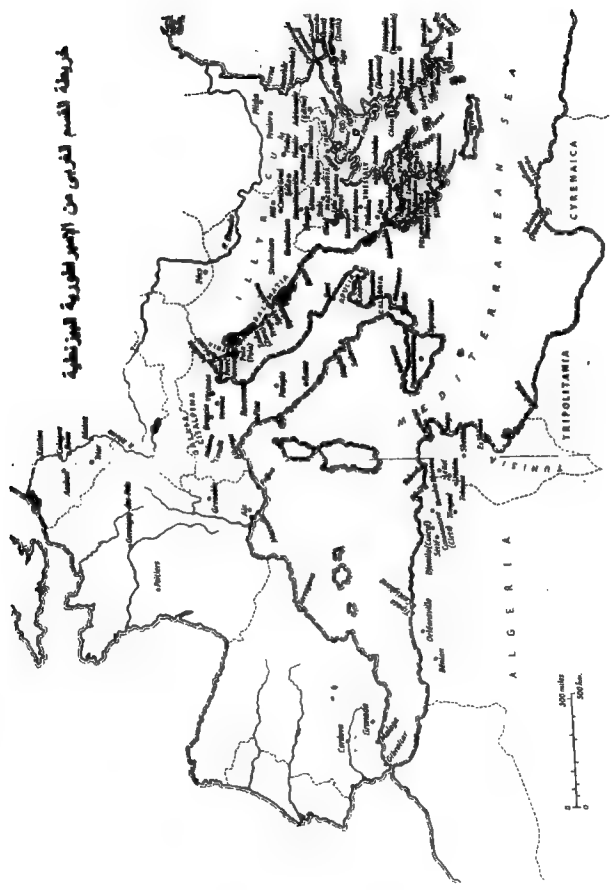
قطعة تحتية من المتحف القبطي تمثل جزء من ديكور كنيسة من اهناسيا وزخرفة بزخارف الصدفة الرومانية والبيضة والسهم وهي من المؤثرات التحتية الهلنستية . المتحف القبطي . اهناسيا . القرن الرابع م.



(شكل ٢٧٧)

حنية مسيحية على شكل صدفة رومانية كبيرة بداخلها صدفة على شكل زهرة تعبر عن حالة الإنشقاق . (معبد دندره) |

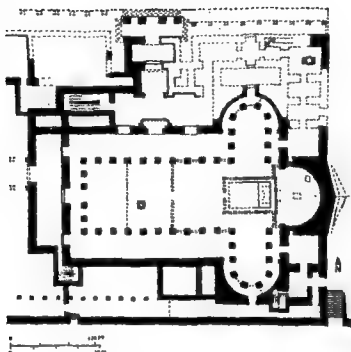
خريطة القسم الغربي من الجمهورية اللبنانية



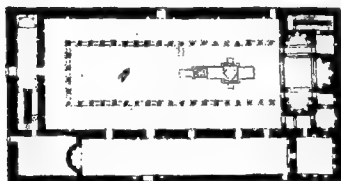




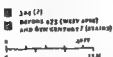
خريطة القسم الشرقي من الإمبراطورية البيزنطية



(شكل ٢٧٨) مخطط دير الآسمونين

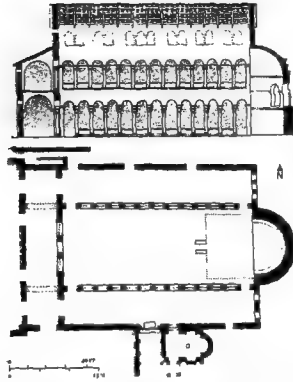


الدير الأبيض بسوهاج  
(شكل ٢٧٩) مخطط للدير الأبيض بسوهاج

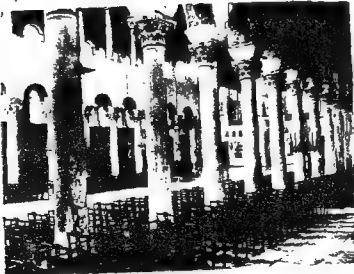


كنيسة مدينة الأصنام في الجزائر

(شكل ٢٨٠) مخطط كنيسة مدينة الأصنام في الجزائر

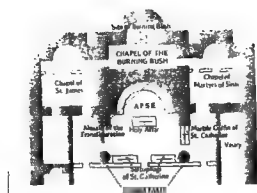


(شكل ٧٨١) مخطط بازيليك مدينة سلونوك

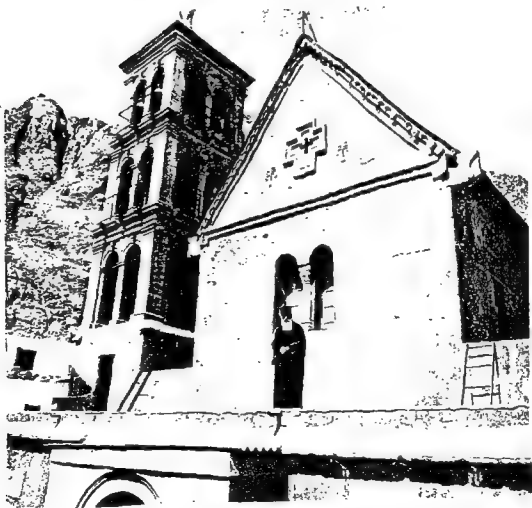


(شكل ٧٨٢) بازيليك مدينة سلونوك من الداخل

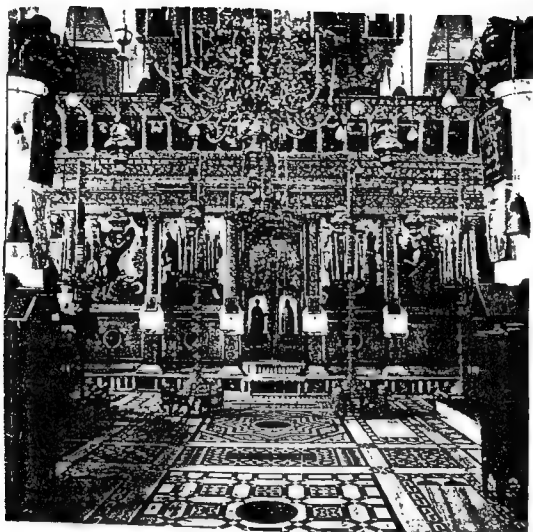




(شكل ٢٨٥) تخطيط عام للهيكل في دير سانت كاترين بمصر



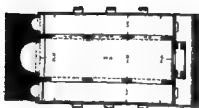
(شكل ٢٨٦) منظر عام من الخارج لدير سانت كاترين بمصر



(شكل ٢٨٧) الأيقونوستاس الأثرية في دير سمات كاترين بسينا

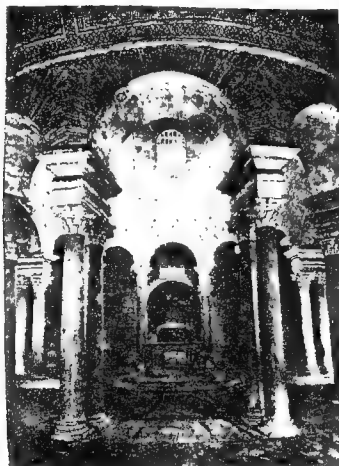


(شكل ٢٨٨) منظر تجلي المسيح على اسقفباء دير سانت كاترين بسينا - للقرن السادس



(شكل ٢٩١)

مخطط كنيسة سان جريجورى فى أرمينيا (شكل ٢٨٩) كنيسة القسطنطين فى بعلبك

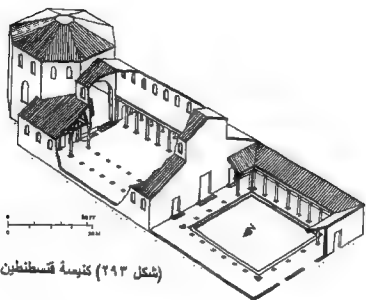


(شكل ٢٩٠) كنيسة سان كوستانزا فى روما

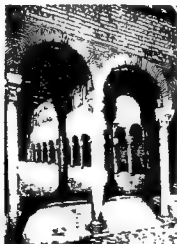


(شكل ٢٩٢) كنيسة بصرى فى سوريا

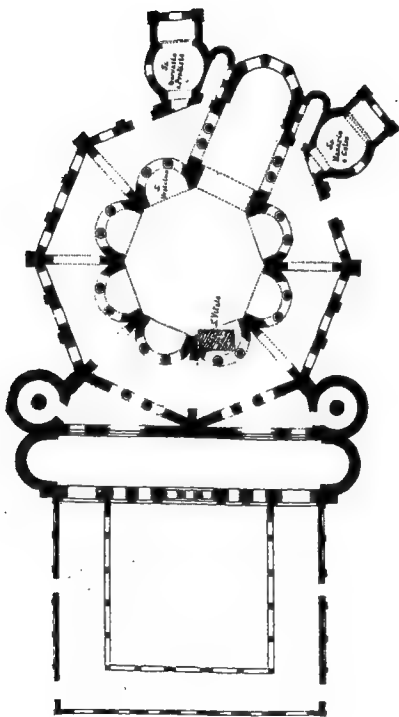




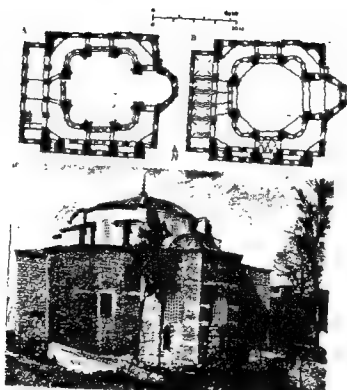
(شكل ٢٩٣) كنيسة قسطنطين في القدس



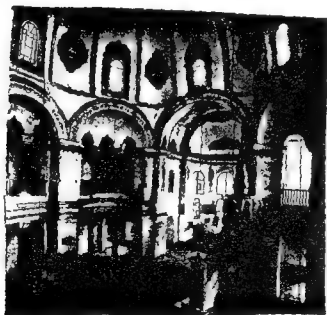
(شكل ٢٩٤) كنيسة سان فيتال في روما

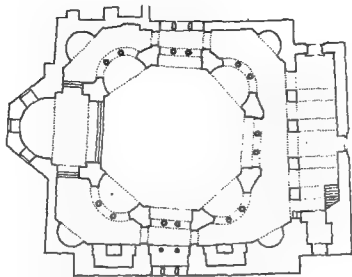


(شكل ٢٩٥) مخطط كنيسة سان فيتال في روما



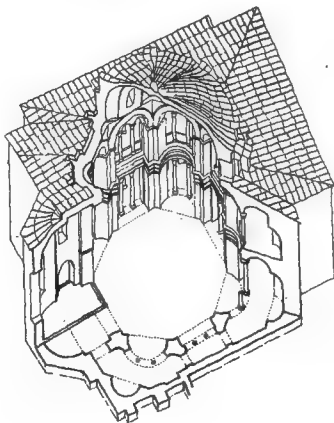
(شكل ٢٩٦) كنيسة القديس سرجيوس وباخوس في القسطنطينية

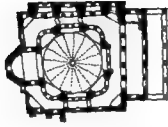




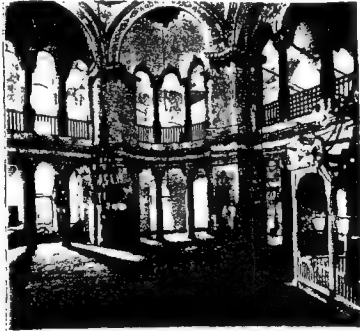
(شكل ٢٩٧) مخطط لكنيسة القديس سرجيوس وباهوس بالقسطنطينية

(شكل ٢٩٨) مقطع لكنيسة القديس سرجيوس وباهوس بالقسطنطينية

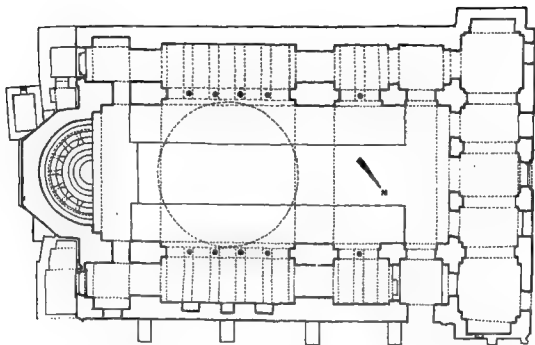




(شكل ٢٩٩) مخطط كنيسة القديس سرجيوس وبخوس في القسطنطينية



(شكل ٣٠٠) كنيسة القديس سرجيوس وبخوس في القسطنطينية من الداخل

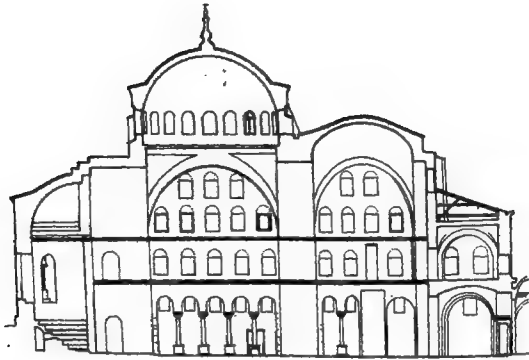


(شكل ٣٠٦) مخطط كنيسة سان إيريني في القسطنطينية



(شكل ٣٠٧) حنية كنيسة سان إيريني في القسطنطينية



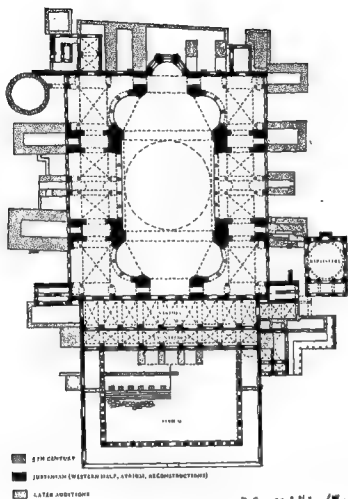


(شكل ٣٠٣) مقطع كنيسة سان إيريني في القسطنطينية

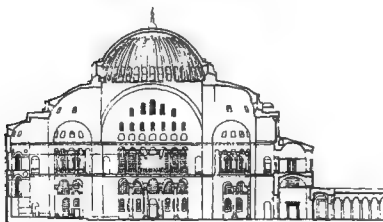
١:١



(شكل ٣٠٤) كنيسة سان إيريني في القسطنطينية من الخارج

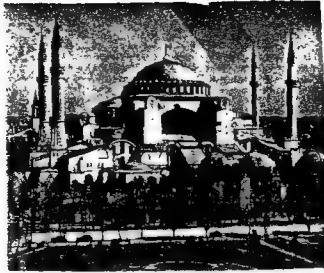


(شكل ٣٠٥) مخطط كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية

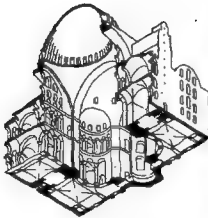


(شكل ٣٠٦) مقطع لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية



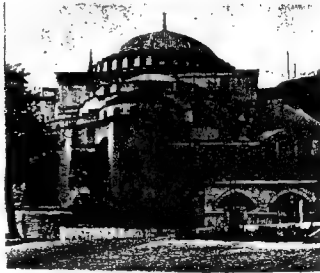


(شكل ٣٠٧) منظر عام لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية



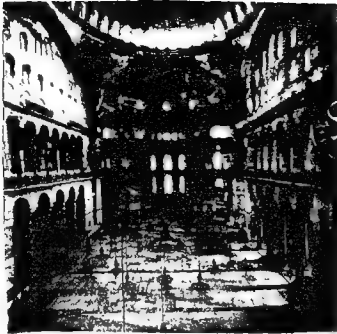
(شكل ٣٠٩)

مقطع لكنيسة آياصوفيا في القسطنطينية

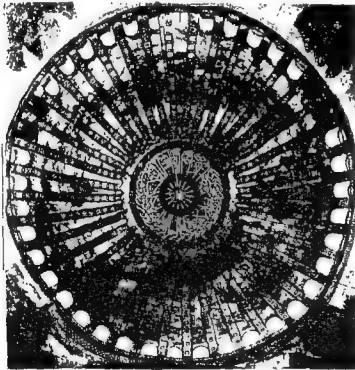


(شكل ٣٠٨)

كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية من الخارج



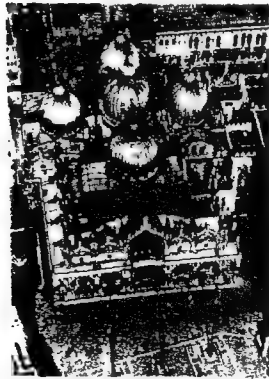
(شكل ٣١٠) كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية من الداخل



(شكل ٣١١) قبة كنيسة آيا صوفيا



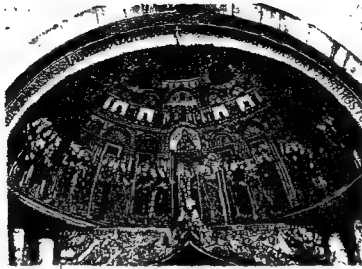
(شكل ٣١٢) كنيسة الرمل في القسطنطينية



(شكل ٣١٣) كنيسة سان مارك في فينيسيا



(شكل ٢١٤) كنيسة سان مارك في فينيسيا من الداخل



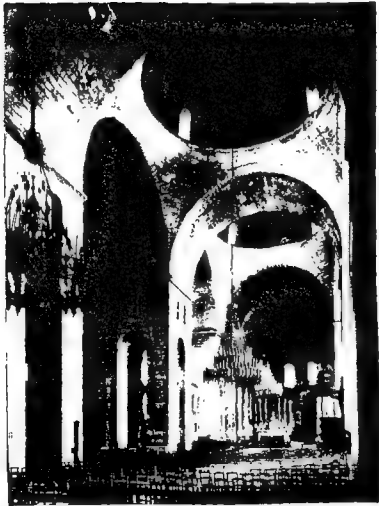
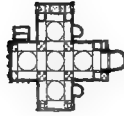
(شكل ٣١٥) حنية كنيسة كنيسة سان مارك في فينيسيا



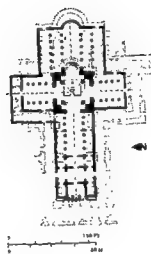
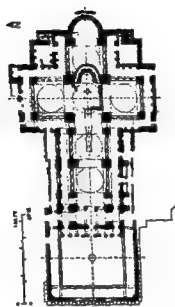
(شكل ٣١٦) كنيسة سان مارك في فينيسيا



(شكل ٣١٧) زخارف من كنيسة سان مارك في فينيسيا



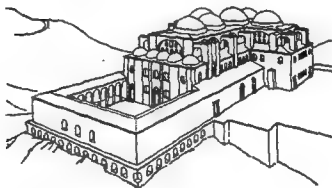
(شكل ٣١٨) كنيسة سان فرونت في فرنسا

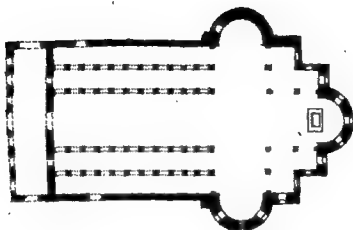


كنيسة سان جون في إكسوس

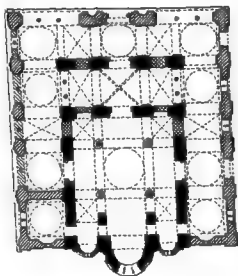


(شكل ٢١٩) مخطط كنيسة سان جون في إكسوس





(شكل ٣٢٠) مخطط كنيسة بيت لحم



PHASE I  
 PHASE II  
 PHASE III  
 PORTIONS REMOVED BY THE TURKS

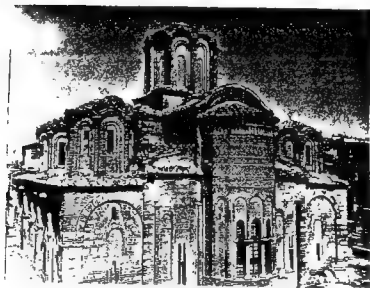
BYZANTINE (11TH CENTURY)

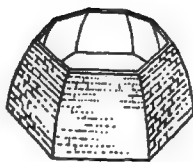
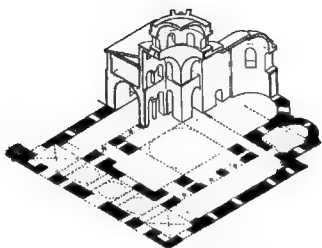
(شكل ٣٢١) مخطط كنيسة الرسل في سالونيك



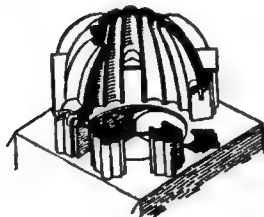
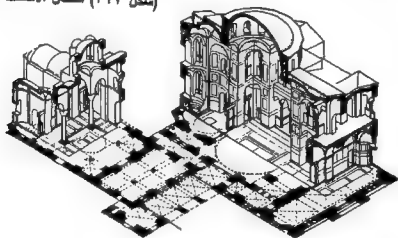


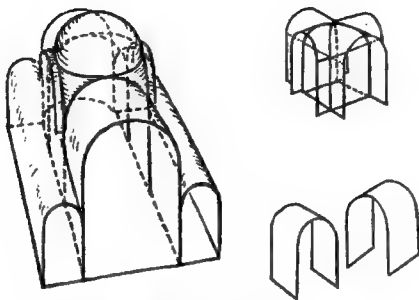
(شكل ٣٢٢) منظر عام لكنيسة الرسل في سالونيك



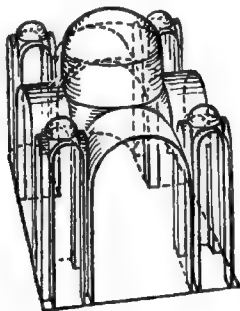


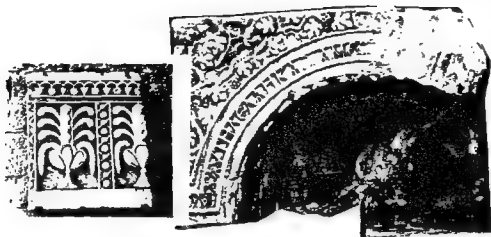
(شكل ٢٢٣) أشكال الأسقف البيزنطية



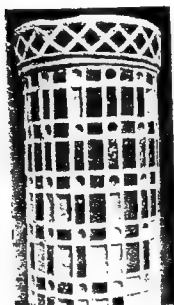


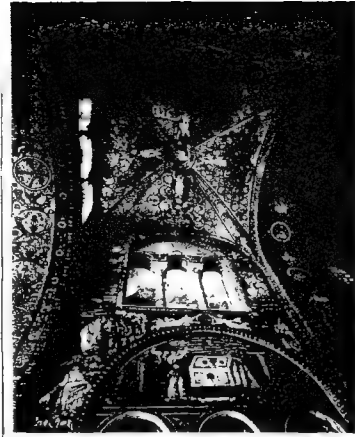
(شكل ٢٢٤) مقاطع لأشكال الأسقف البيزنطية



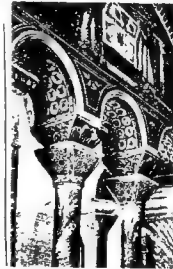
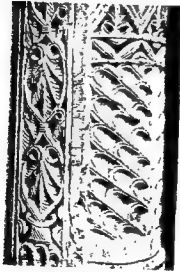


(شكل ٣٢٥) الزخارف المعمارية البيزنطية



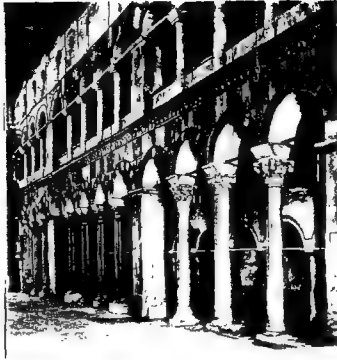


(شكل ٣٢٦) زخارف معمارية بيزنطية



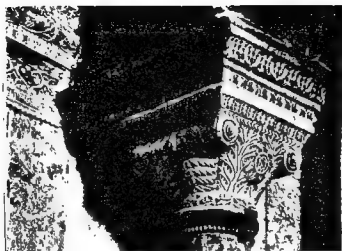


(شكل ٣٢٧) طرز فوجان الأعمدة للبرزنطية

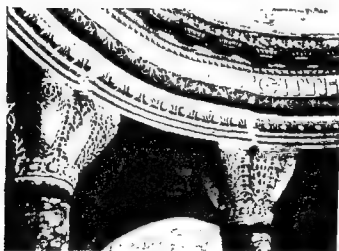


(شكل ٣٢٨) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





(شكل ٣٢٩) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية



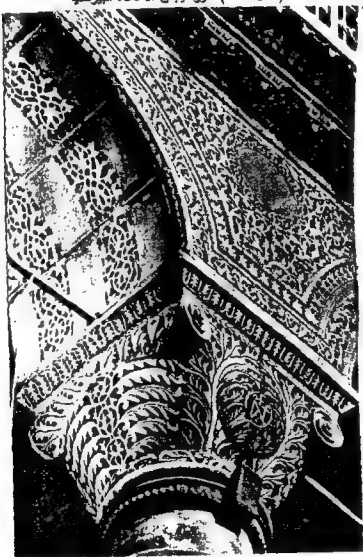




(شكل ٣٣٠) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية



(شكل ٣٣١) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





(شكل ٢٢٢) رسم جداري من الكثاكومب الروماني السيدة العذراء - القرن الرابع



(شكل ٢٢٣) تصوير جداري سان كليمنت - السيدة العذراء عام ٨٦٩



(شكل ٣٣٤) تصوير جدارى مبان إرميت - السيدة العذراء - القرن الثامن



(شكل ٣٣٥) تصوير جدارى - القديس أندراوس فى سانتا ماريا بروما القرن السابع والثامن

تصوير جدارى - القديس أندراوس فى سانتا ماريا بروما



(شكل ٣٣٦)

القرن الثالث

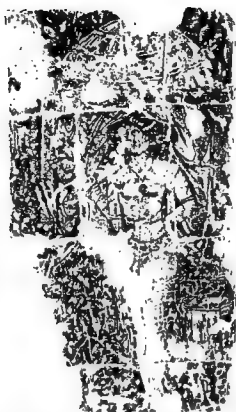
تصوير جداري لموضوعات دينية من المعبد اليهودي في دورا أودومس



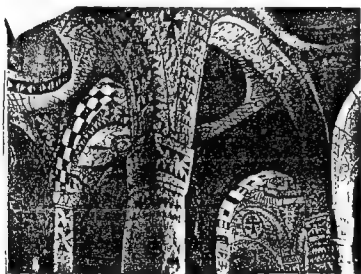
(شكل ٣٣٧)

القرن الثالث

تصوير جداري لموضوعات دينية من المعبد اليهودي في دورا أودومس



(شکل ۲۳۸) تصویر جداري من قصير عمرة سوريا ۷۲۶-۷۴۳ م



(شکل ۲۳۹) تصویر جداري من جرومی پکنادوکیا .



(شكل ٣٤٠) تصوير جدارى من كبرىكيا - القرن العاشر عشر



(شكل ٣٤١) تصوير جدارى من جرومى - الملك ميخائيل - القرن الثاني عشر



(شکل ۳۴۲) تصویر جداري من كنيسة سان جريجوري بتركيا - ۱۲۱۵م



(شکل ۳۴۳) تصویر جداري من كنيسة بيمقونيا





(شكل ٣٤٤) تصوير جدارى من كنيسة بمقدونيا ولادة المسيح



(شكل ٣٤٥)

تصوير جدارى من كنيسة بمقدونيا ولادة المسيح- جانب من حياة السيدة العذراء

أحد تلاميذ السيد المسيح



تصوير جداري من كنيسة ديمتريوس بروسيا -

صور لتلاميذ السيد المسيح



(شكل ٣٤٦)

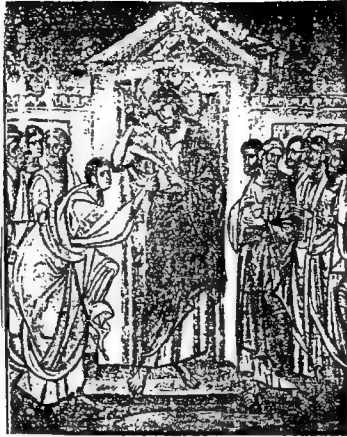
(شكل ٣٤٧)



(شكل ٣٤٨) تصوير جداري للسيدة العذراء من كنيسة ديستريوس بروسيا



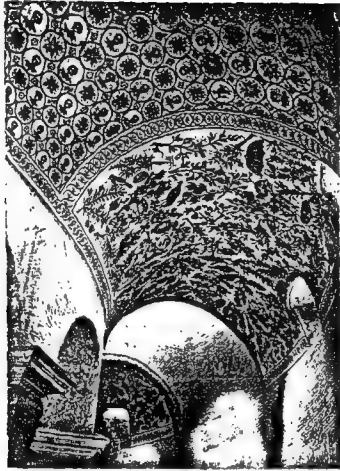
(شكل ٣٤٩) تصوير جداري من الكنيسة الديرية - الصرب



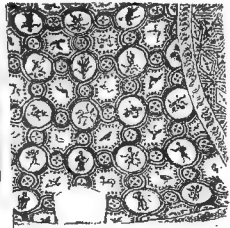
(شكل ٣٥٠) تصوير جداري من الكنيسة اللاتينية - الصرب



(شكل ٣٥١) السيد المسيح المزملة - سان لوي - رافنا - القرن السادس



(شكل ٣٥٢) القيسية في كنيسة قسطنطين - روما





(شكل ٣٥٣) فسيفساء من روما

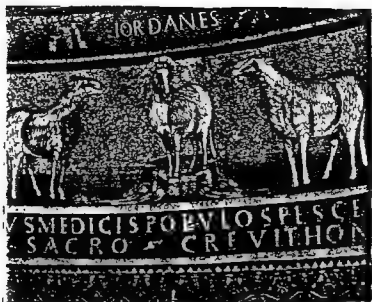
(شكل ٣٥٤) فسيفساء من روما





(شکل ۳۵۵) تسبیح‌نامه کتیبه میان ماریا - ماجوری





(شكل ٣٥٧) فسيفساء من كنيسة قرمان وديوميان



(شكل ٣٥٨) فسيفساء من كنيسة قرمان وديوميان



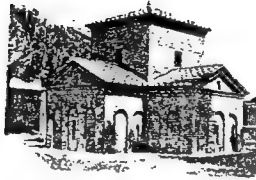
(شكل ٣٥٩) موزايك من كنيسة القزمان ولومبول - روما



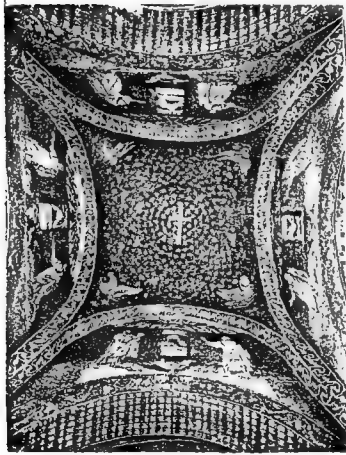
(شكل ٣٦٠) موزايك كنيسة سان لورانس - روما



(شكل ٣٦١) موزايك كنيسة سان ليجنس - روما



(شكل ٣٦٢) ضريح جالا بلامبوديا - رافنا



(شكل ٣٦٣) موزة لالة من ضريح جالا بلامبوديا - رافنا



(شكل ٢٦٤)

زخارف الموزايك من ضريح جالا بلاسيديا - رافنا

(شكل ٢٦٥)



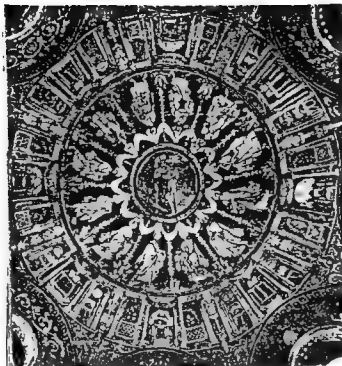


(شكل ٣٦٦)

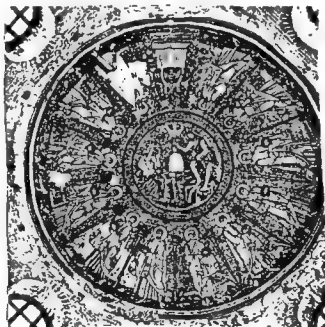
موزليك من المصوبية الأورثوذكسية - رافا



(شكل ٣٦٧)



(شكل ٣٦٨) زخارف القبة بالمصونية الأرثوذكسية - تصيد السيد المسيح



(شكل ٣٦٩) موزايك سان ماري - رافنا - تصيد السيد المسيح

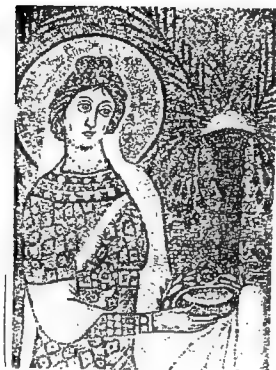


(شكل ٣٧٠)

زخارف موزايك من كنيسة سان سالت أوباليناري

(شكل ٣٧١)





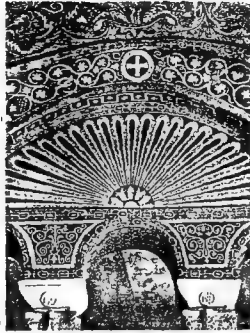
(شكل ٣٧٢)

زخارف موزايك من كنيسة سان سافيت ابوليناري

(شكل ٣٧٣)

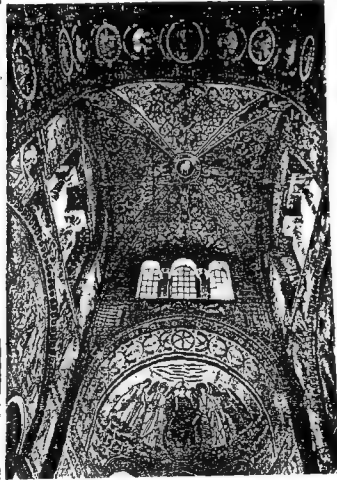






(شكل ٣٧٤)

(شكل ٣٧٥) إكوارف الموزايك في كنيسة سان فيثالي :

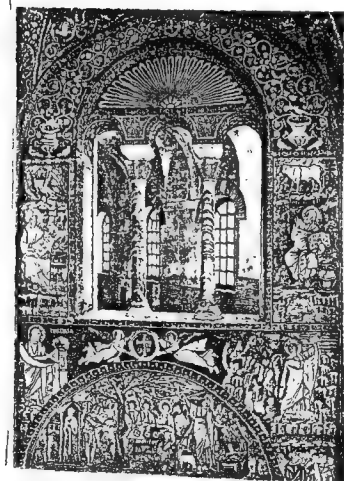


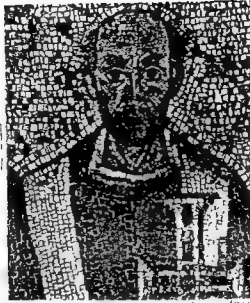


(شكل ٣٧٦)

زخارف الموزايك في كنيسة سان فيتالي

(شكل ٣٧٧)





، (شكل ٢٧٨) موزايك مكسيميان - القرن السادس - سان فيتالي - رافنا

ر (شكل ٢٧٩) موزايك الإمبراطور جستنيان - سان فيتالي - رافنا





(شكل ٣٨١) موزايك سقفة أبوللبناري - رافنا

(شكل ٣٨٠) موزايك من سنان أبيتلي - رافنا





(شكل ٣٨٢)

موزايك من بزيليك ايوقارميانا بالسلطين

(شكل ٣٨٣)

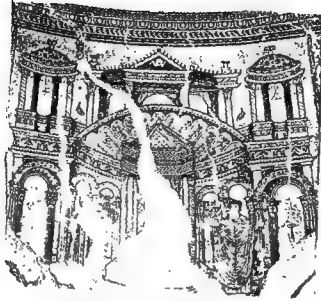




(شکل ۳۸۴) موزايك سلامت اورقزو



(شکل ۳۸۵) موزايك ميان آيتوري - ميلانو



(شكل ٣٨٦) كنيسة سان جورج - مانتوا

(شكل ٣٨٧) موسى يدعو - موزايك للكنيسة الحزقيال - مانتوا





(شكل ٣٨٨)

زخارف موزايك من كنيسة ديمتريوس - سالونيك

(شكل ٣٨٩)



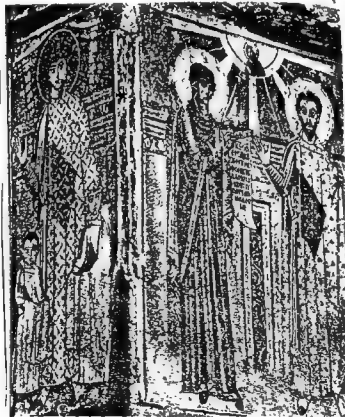




(شكل ٣٩٠)

زخارف جدارية مختلفة من موزايك كنيسة ليمتريوس - سلونيك

(شكل ٣٩١)





(شكل ٣٩٢) إسيكساء التجلى - سبت كاترين بسينا - القرن السادس

(شكل ٣٩٣) موزايك من كنيسة بلبرص





(شكل ٣٩٤) زخارف موزايك المسجد الأموي الكبير - دمشق

(شكل ٣٩٥) زخارف موزايك كنيسة سانت صوفيا - الملك جبرائيل





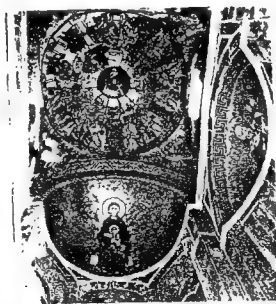
(شكل ٣٩٦) موزايك حادث التجلي - سانت صوفيا - بليستابل



(شكل ٣٩٧) المسيح على العرش - سانت صوفيا - القرن التاسع



(شكل ٣٩٨) العذراء والطفل المسيح - سانت صوفيا - إستانبول



(شكل ٣٩٩) العذراء والطفل المسيح - هوسيوس لوقا



(شكل ٤٠٠) زخارف جدارية من كنيسة سانت صوفيا - سالونيك





(شكل ٤٠١) العذراء والمسيح الطفل في هوسيوس لونا

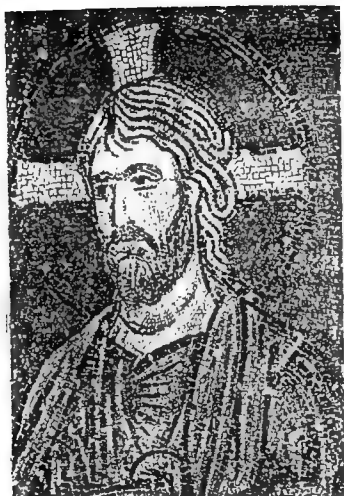
(شكل ٤٠٢) المسيح ضابط لكل في دافنى بالقرب من أثينا





(شكل ١٠٢) موزايك من دلفي تمثل السيد المسيح





(شكل ٤٠٢) زخارف جدارية لموزايك من دلفى



(شكل ١٠٤) الخراء - سبسطيا من كوم

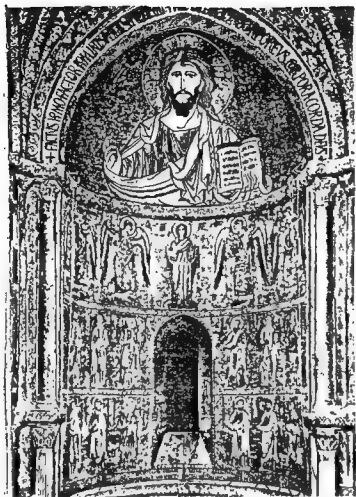


(شكل ٤٠٥)

(شكل ٤٠٦)

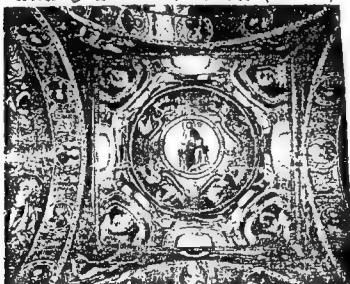


موزيك سانت صوفيا في كييف بروسيا



(شكل ٤٠٧) موزايك الحنية الرئيسية في كنيسة كيهانو

(شكل ٤٠٨) موزايك قبة كنيسة سانت ماريا في أميرجيلو





(شكل ٤٠٩)

زخارف جدارية من مسكت صوفيا في مارنورقا

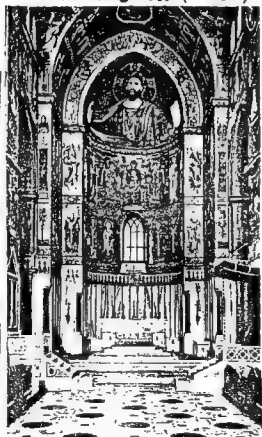
(شكل ٤١٠)

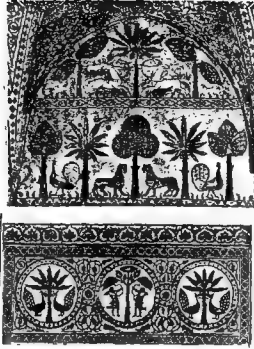




(شكل ٤١١) بازيليك القديسين (القاعة الملكية) بالرمو.

(شكل ٤١٢) موزايك في حنية مونريال





(شكل ٤١٣) زخارف موزايك من باقرمو

كنيسة القديس سان ماركوس - فينوسيا - موزايك الملائكة

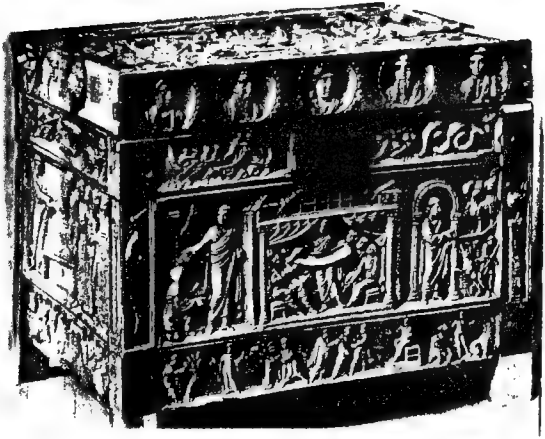


(شكل ٤١٤)

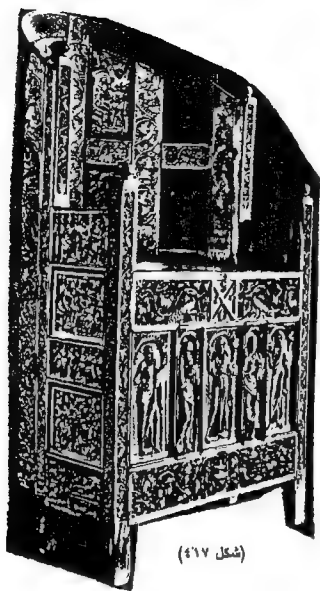


(شكل ٤١٥) لوحة علاجية ترجع للقرن الخامس، تمثل نيكوماخي وسيمالخي



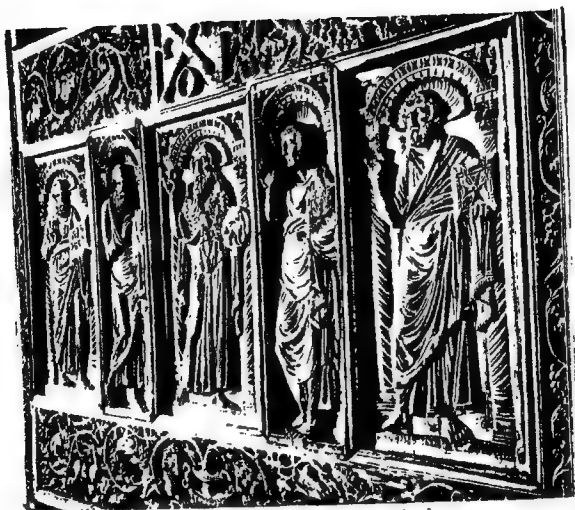


(شكل ٤١٦) صندوق من العاج يرجع للقرن الرابع



(شكل ٤١٧)

عرش من العاج للأسقف مكسيميانوس - بداية القرن السادس



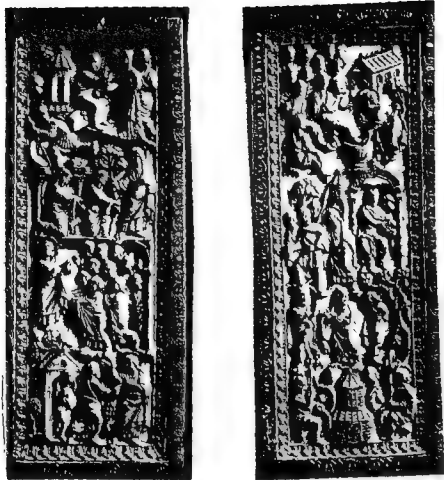
(شكل ٤١٨) قطعة صليبية من رافينا- بداية القرن الخامس عشر



(شكل ١١٩) غلاف كتاب من العاج في المكتبة الوطنية ببغداد



(شكل ١٢٠) قطعة من العاج في المتحف القومي بـالفيينا



(شكل ٤٢١) قطعة عاجية من كلتيرائية ميلانو - القرن التاسع



(شكل ٤٢٢)

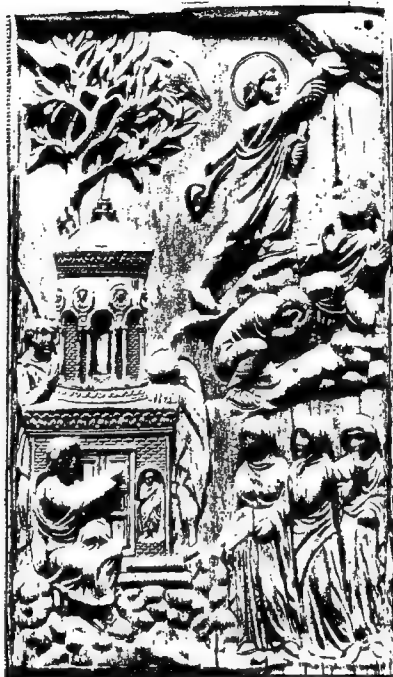
صندوق من العاج بالمتحف البريطاني يمثل قصة القديس ميخا



(شكل ٤٢٣)

قطعة من العاج في باريس تمثل القديس بولس من سوريا





(شكل ٤٢٤) لوحة عاجية في ميونخ - القرن الخامس



(شكل ٤٢٥)

لوحة عاجية في برلين تمثل السيد المسيح بين القديس بطرس وبولس



(شکل ۱۲۶) جزء من صندوق عاج يمثل القنصل الأعظم - القرن السادس



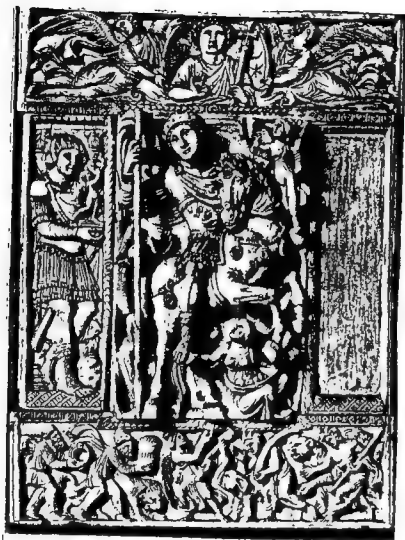
46 Museo Nazionale del Bargello, Florence Ivory.

(شكل ٤٢٧) قطعة عاج في فلورنسا تصور أريانا - القرن الخامس



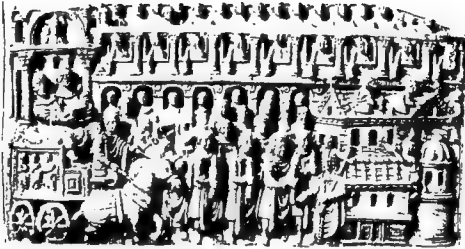
(شكل ٤٢٨)

قطعة عاج في المتحف البريطاني تمثل الملك ميخائيل - القرن السادس



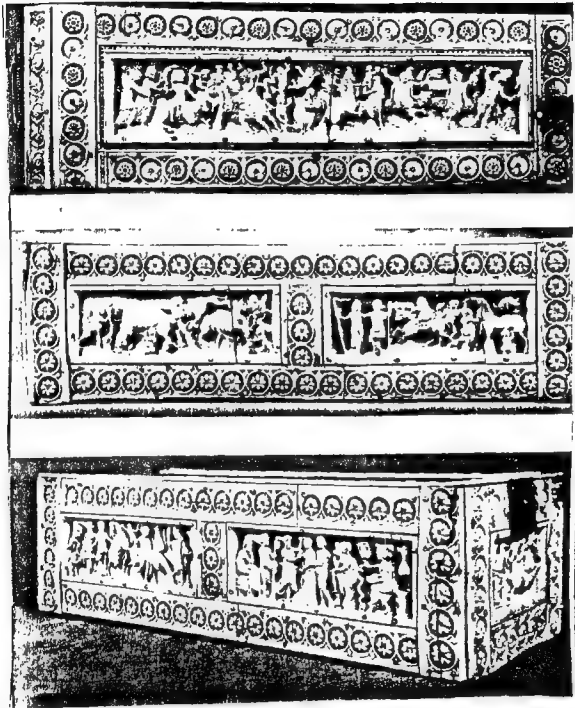
097 Louvre, Paris. Wing of ivory diptych. Barberini Ivory. c. 500

(شكل ٤٢٩) قطعة عاج في متحف اللوفر - حوالي القرن السادس



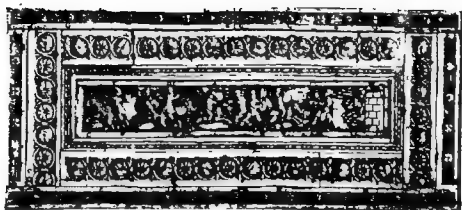
(شكل ٤٣٠)

قطعة من العاج في كاتدرائية تروير بألمانيا - القرن السادس

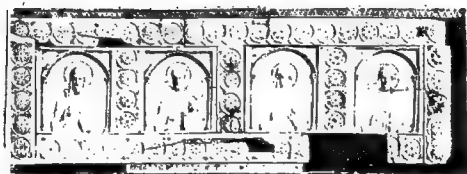


(شكل ٤٣١) صندوق من العاج في متحف فيكتوريا والبرت بلندن - القرن العاشر

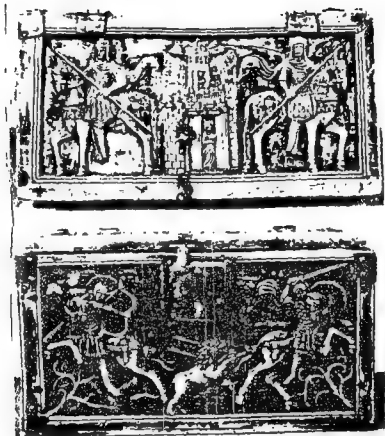




(شكل ٤٣٢) صندوق من العاج يمثل منظر قتال - القرن العاشر



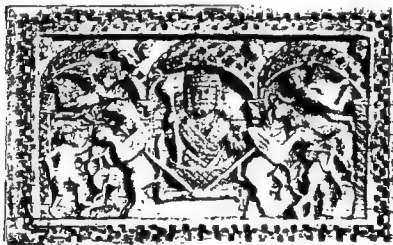
(شكل ٤٣٣) صندوق من العاج من القرن الثاني عشر



(شكل ١٣١) ختام صندوق من العاج - القرن الحادي عشر



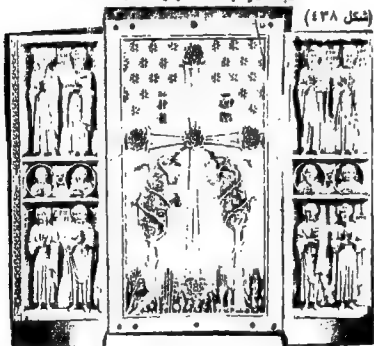
(شكل ١٣٥) منظر أسطورية على صندوق من العاج - القرن العاشر  
(شكل ١٣٦)





(شكل ٤٣٧)

علبة ثلاثية بمتحف اللوفر - القرن العاشر



(شكل ٤٣٨)



(شكل ٤٣٩) لوحة عاجية في موسكو - القرن العاشر



(شكل ١١٠)

لوحة عاجية تمثل تنويج الإمبراطور رومانوس وزوجته -

- القرن العاشر -



(شكل ٤٤١)

لوحة عاجية تمثل السيد المسيح - القرن التاسع



(شكل ٤٤٣) لوحة عاجية في إكسفورد - القرن العاشر



(شكل ٤٤٤) لوحة عاجية من غلبه في أثينا - القرن العاشر





(شكل ١١٤) لوحة عابدية في متحف فيكتوريا والبرت - القرن الحادي عشر



(شكل ٤٤٥) لوحة عاجية في متحف ليفربول - القرن الحادي عشر





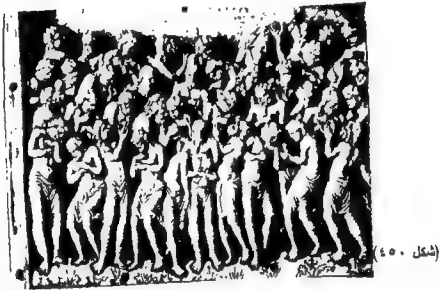
(شكل ٤٤٧) لوحة عاجية في متحف فيكتوريا والبرت - القرن العاشر



(شكل ١٤٨) لوحة عاجية تمثل مناظر من العهد الجديد - القرن الثاني عشر



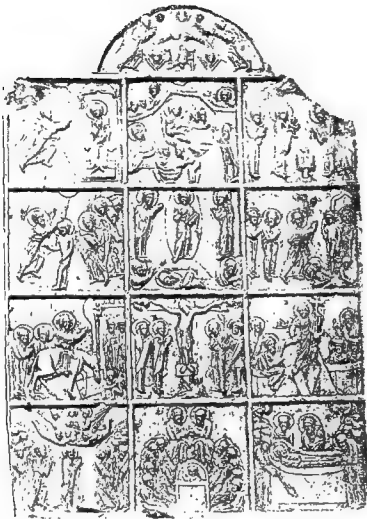
لوحة عاجية في برلين تمثل الأربعين شهيد - القرن الثاني عشر



لوحة عاجية في برلين تمثل الأربعين شهيد - القرن الثاني عشر



(شكل ٤٥١) لوحة من حجر السيستين - القرن الحادي عشر



(شكل ٤٥٢) لوحة من حجر السبستيت - القرن الثاني عشر





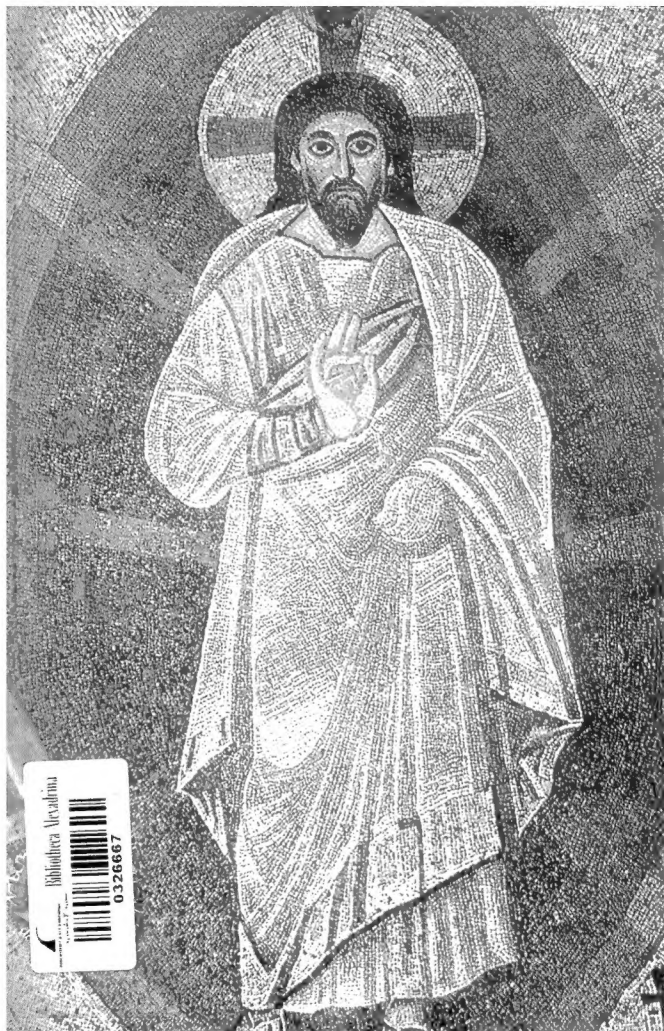
رقم الإيداع بدار الكتب

٢٠٠٢ / ٤٤٦٧









Biblioteca Nacional



0326667